MUZICA

SERIE NOUĂ, ANUL XXXII, NR. 5

DIN SUMAR

5/2021

ANDRA APOSTU
DE VORBĂ CU DIANA DEMBINSKI VODĂ

HAIGANUŞ PREDA - SCHIMEK
MUZICA DE SALON VALAHĂ:
SCURTĂ ISTORIE ÎN ŞASE TABLOURI

MUSICOOLT

VASILE VASILE
FONDUL *GEORGE BREAZUL* DIN CADRUL BIBLIOTECII
UNIUNII COMPOZITORILOR ȘI MUZICOLOGILOR (III)

REVISTĂ EDITATĂ DE
UNIUNEA COMPOZITORILOR ŞI MUZICOLOGILOR
DIN ROMÂNIA
ŞI FINANŢATĂ CU SPRIJINUL
MINISTERULUI CULTURII

ISSN 0580-3713

Revistă acreditată de Consiliul Naţional al Cercetării Ştiinţifice

CUPRINS

PAGINA

INTERVIURI

ANDRA APOSTU
DE VORBĂ CU DIANA DEMBINSKI VODĂ **3**

STUDII

HAIGANUŞ PREDA-SCHIMEK
MUZICA DE SALON VALAHĂ: SCURTĂ ISTORIE ÎN ŞASE TABLOURI **13**

CREAȚII

FLORIN RĂDUCANU
RAVEL ȘI GERSHWIN,
O RELAȚIE CU INFLUENȚĂ RECIPROCĂ PRIN "CRIPTOCODUL" TEORIEI MUZICII DE JAZZ **35**

EVENIMENTE

MUSICOOLT
SEMNEAZĂ: GABRIEL ALMAȘI, GABRIEL MĂLĂNCIOIU, DIANA ROTARU, DANDE POPESCU,
ȘERBAN MARCU, CRISTIAN BENCE-MUK, CIPRIAN ION **54**

ISTORIOGRAFIE

VASILE VASILE
FONDUL *GEORGE BREAZUL*
DIN CADRUL BIBLIOTECII UNIUNII COMPOZITORILOR ȘI MUZICOLOGILOR (III) **73**

TABLE OF CONTENTS

PAGE

INTERVIEWS

ANDRA APOSTU
A CONVERSATION WITH DIANA DEMBINSKI VODĂ **3**

STUDIES

HAIGANUŞ PREDA-SCHIMEK
SALON MUSIC FROM WALLACHIA: A SHORT HISTORY IN SIX TABLEAUX **13**

CREATIONS

FLORIN RĂDUCANU
RAVEL AND GERSHWIN,
A RELATION WITH MUTUAL INFLUENCE THROUGH THE „CRYPTOCODE" OF THE JAZZ MUSIC THEORY **35**

EVENTS

MUSICOOLT
WRITTEN BY: GABRIEL ALMAȘI, GABRIEL MĂLĂNCIOIU, DIANA ROTARU, DANDE POPESCU,
ȘERBAN MARCU, CRISTIAN BENCE-MUK, CIPRIAN ION **54**

HISTORIOGRAPHY

VASILE VASILE
THE *GEORGE BREAZUL* FUND
AT THE UNION OF ROMANIAN COMPOSERS AND MUSICOLOGISTS LIBRARY (III) **73**

INTERVIURI

De vorbă cu Diana Dembinski Vodă

Andra Apostu

Compozitoarea Diana Dembinski Vodă mi-a atras atenția pe vremea când realiza, împreună cu mezzosoprana Claudia Codreanu, Povestea micului Pan; energia ei de atunci m-a cucerit; mi-am spus la vremea aceea că proiectul sigur va

avea succes, nu se putea altfel. Domnia sa a realizat conducerea muzicală, acompaniamentul pianistic iar lucrarea lui Laurențiu Profeta părea a-i împrumuta din calități: energie, umor, sinceritate, lumină. Povestea micului Pan a fost acum mulți ani iar între timp am avut bucuria să îi ascult mai multe creații și să o întâlnesc pe multe afișe de festival. Diana Dembinski Vodă este muzician! Compozitor, pianist dar și profesor pasionat atât de activitatea de la catedra universitară cât și de preocupările tinerilor muzicieni din liceele de muzică.

A.A.: Doamna Dembinski, ați studiat muzica încă din copilărie și ați fost o tânără pianistă promițătoare, ce v-a determinat să vă îndreptați către compoziție?

D.D.V.: Am intrat la liceul de muzică într-un mod mai „dramatic", în sensul că au schimbat chiar atunci cifra de școlarizare și am fost peste 50 de copii care au concurat pe 9 locuri. Având doar 14 ani, nu am realizat dimensiunea „dezastrului", dar ai mei erau speriați, organizau în secret „planul B". Eu eram foarte sigură pe mine, știam că sunt pregătită bine. Înainte de Liceul George Enescu, am fost la o școală de muzică de unde am fost îndrumată pentru a face muzică de performanță. În clasa a V-a m-am mutat la liceul de muzică, pentru că la școala de muzică eram în situația de a nu avea concurență, ceea ce nu e sănătos... Am continuat drumul în muzică datorită doamnei Gabriela Enășescu căreia îi datorez admiterea la liceu și pentru care am profunde sentimente de prețuire și afecțiune. Domnia sa m-a preluat în clasa a opta, la începutul anului, mă știa de prin examene iar la momentul acela habar nu aveam ce noroc m-a lovit. Pe lângă profesionalismul extraordinar pe care îl posedă are și un temperament care mi s-a potrivit foarte bine. Este primul profesor căruia îi datorez faptul că sunt acum un om de muzică.

Inițial am fost supărată când s-au afișat rezultatele examenului de admitere, eram a șasea pe listă, după care am realizat că în mintea mea aveam un clasament de câte trei sau patru persoane pe un loc și văzând câți colegi buni nu au reușit să fie admiși am început să realizez duritatea acestui prim examen important din viața mea.

Domnul Simi Ulubeanu este artizanul transferului interesului meu către compoziție. În clasa a zecea, pentru că urma examenul de „treaptă a doua", căutam un profesor pentru pregătire suplimentară la teorie și așa am ajuns la domnul Ulubeanu, care practica „torturile" obișnuite - auz, dictat, solfegiu, e adevărat, la un nivel mai ridicat decât ce făceam la școală, mai serios, mai intens, dar făceam față. Era primăvară spre vară și se apropia examenul de treaptă. Domnia sa avea un cățel pe nume Pancho, un cocker spaniol, care în acea zi trebuia neapărat scos afară și m-a lăsat puțin în casă; eu mă plictiseam și am început să mă joc la pian. Trecem printr-o mică paranteză - drumul către compoziție a început, instinctiv, cu o

mică „fraudă”: mama mea știa că am de studiat multe ore pe zi la pian. După ce studiam „porția” propusă, trebuia să umplu timpul ca mama să audă că se studiază și eu mi-am dezvoltat din această „păcăleală” abilitatea de a improviza în diverse stiluri. Revenind la domnul Ulubeanu: vine domnia sa din plimbarea cu cățelul și mă întreabă „Ce Bach cânți tu acolo, că te aud de la ușă și mă tot frământ...?”. ”Păi nu e niciun Bach, spun eu, doar mă jucam”. ”la mai joacă-te tu puțin...!”. Și așa am aflat de la domnia sa că există la Conservator secția Compoziție, o secție pentru care nu trebuie să mai studiez nebunește șase luni o sonată de Beethoven și că poți să inventezi, să improvizezi și să te joci. Și mi-am dat seama că asta vreau, să mă joc. Deci domnului Ulubeanu îi datorez faptul că, brusc, la începutul clasei a XI-a am decis că vreau să dau la compoziție.

După multe eforturi „diplomatice” am reușit să ajung să lucrez cu domnul Dan Buciu. Inițial i-am făcut o impresie foarte proastă iar asta m-a șocat pentru că veneam din poziția de „tocilara clasei”. Primele două-trei luni au fost dificile, având în vedere că începusem pregătirea cu domnia sa undeva prin noiembrie în clasa a XI-a. Ulterior am reușit să mă ridic la nivelul său de exigență, reușind să intru la secția dorită. Colaborarea cu domnul profesor continuă și astăzi, după ce mi-a fost profesor și în facultate, ulterior devenindu-i asistent la curs, în prezent fiind colegi în comisia de muzică vocală a UCMR.

A.A.: Credeți că un compozitor trebuie să fie pianist? V-a ajutat acest lucru?

D.D.V.: Nu, nu e o condiție. Maestrul Olah nu cânta bine la pian, fiind inițial violonist. Era uneori dificil la cursurile dumnealui de orchestrație când încerca să citească la pian ceva din partitura de orchestră. A nu se înțelege că această stângăcie a afectat calitatea excepțională a cursurilor dumnealui și nu l-a împiedicat să fie un compozitor uriaș. Așadar, nu e o condiție, dar poate fi un avantaj, datorită faptului că pianiștii își educă auzul de timpuriu și multidimensional.

A.A.: Ce vă doreați cel mai mult odată ajunsă studentă la compoziție?

D.D.V.: Cel mai mult îmi doream să fiu originală! (râde) Am intrat la clasa domnului Dan Constantinescu, îndrumată de

domnul Buciu. La mine, schimbările de etapă sunt greoaie și la fel a fost și cu domnia sa. Mi-a pus întrebări de cultură muzicală generală la care nu știam să răspund... deși fusesem o elevă din categoria eminent, cel puțin dacă luăm în considerare mediile de la școală, nu aveam un spectru prea larg de informații de cultură muzicală. Nici acasă nu avusesem ocazia să acumulez un bagaj decent, părinții mei nu erau nici muzicieni, nici melomani "de carieră"... Primele câteva luni au fost destul de dure, iar prima temă de compoziție pe care am primit-o a fost să scriu o invențiune la 2 voci și una la 3 voci în stil Bach, lucru care mi s-a părut un fel de pedeapsă, că nu aș fi în stare de altceva. Am mers acasă și am scris, cu indignare, 10 invențiuni la 2 voci și 10 invențiuni la 3 voci, după care am obținut o reacție de plăcută surprindere a severului meu profesor de compoziție. Între timp am început să înțeleg viziunea sa didactică, să întrezăresc dificultatea drumului spre „originalitate"... La finalul anului I am scris o sonatină neoclasică – eu tot cu dorința mea de a fi originală cu orice preț – cu un anumit grad de expresivitate și chiar de meșteșug pe care am interpretat-o cu un nesperat succes chiar la Sala Radio. Spre finalul ciclului de studii, relația cu domnul profesor se transformase radical. După ce în anul II am scris un cvintet de suflători, o formulă destul de riscantă din perspectiva combinațiilor timbrale, spre finalul anului III am reușit o suită pentru orchestră mare pentru care domnul profesor m-a felicitat în felul său, aspru: „e bine, dom'le!", lucrare pentru care am obținut premiul I la un concurs național studențesc de creație. Dan Constantinescu a fost un profesor și un compozitor de excepție, poate puțin prea discret, reprezentând o nouă bornă în devenirea mea și a colegilor mei de la clasa sa de compoziție.

A.A.: Și mai apoi ați virat către muzică vocală...

D.D.V.: Nu chiar imediat! Lucrarea mea de diplomă a fost o cantată pentru cor de copii și orchestră. stimulată de un text foarte ofertant – pentru că ăsta e drumul corect pentru muzica pentru voce, textul dirijează. Domnul Ion Caramitru avea o colecție de texte de Nichita Stănescu, nepublicate, scrise de mână într-o prețioasă agendă pe care am avut privilegiul de a o împrumuta pentru două zile. Dintre acestea, mi-am ales câteva poeme pentru copii pe baza cărora am

construit această cantată, lucrarea mea de Diplomă. A fost prima mea lucrare corală, de fapt vocal-simfonică.

După absolvență, am avut cinci ani extrem de aglomerați, dată fiind și catedra pe care am preluat-o la liceul pedagogic. Am avut două norme de profesor începător, o normă de asistent – deci trei norme – iar seara mergeam la repetiții cu corul *Kontakion* înființat de domnul Mihai Diaconescu. La liceul pedagogic am participat la concerte și turnee cu corul liceului, *Eutherpe*, dirijat de doamna profesoară Georgeta Aldea, cu care am colaborat atât în calitate de pianist corepetitor cât și în cea de compozitoare: acestui cor de fete îi datorez interpretarea unora dintre primele mele creații corale. În acest timp s-au organizat concursurile de creație corală, la inițiativa ANCR, unde am reușit să particip cu succes la vreo 4-5 ediții. Așa cum am spus mai devreme, am avut o perioadă în care am fost și coristă. În acest cor erau și studenți și profesori, părintele Gabriel Oprea, părintele Marian Fârtat, erau studenți atunci – oricum, oameni cu totul deosebiți din toate punctele de vedere. A fost o experiență foarte interesantă și foarte utilă pentru un compozitor iar turneele sunt o adevărată școală în care înveți cel mai bine să îți dozezi timpul și energia. În momentul în care ești „în interiorul" corului realizezi situații tehnice sau timbrale la modul concret.

A.A.: Am observat o apropiere de stilul domnului Buciu în creația dvs., mai cu seamă în zona muzicii corale...

D.D.V.: Ah, cu muzica corală e o poveste interesantă. Când am devenit studentă, nu am vrut deloc să cânt în cor. Corul era facultativ, era dirijat de domnul Gheorghe Oprea doar că eu am zis că dacă e facultativ... mai bine nu. Aveam impresia că asta îmi consumă foarte mult timp, cântasem mult în cor în perioada liceului, mergeam la înregistrări, îl reduceam la scopurile ideologice ale acelei perioade... Când am terminat studiile, după revoluție, s-a intensificat sprijinul pentru mișcarea corală care fusese compromisă în conștiința publicului – era considerat principalul gen în care s-a scris muzică cultă de propaganda, dar asta nu e complet adevărat. În privința afirmației privind asemănarea de stil cu domnul Dan Buciu, nu sunt întru totul de acord. La început am fost influențată și de Irina Odăgescu, Alexandru Pașcanu iar mai târziu am descoperit și alte zone stilistice.

A.A.: Aspecte privind ipostaze timbrale ați tratat și în lucrarea dvs. de doctorat, cercetare care a vizat timbralitatea muzicii corale românești din perioada 60-80, perioada cea mai grea, aparent, pentru acest gen.

D.D.V.: Da, și s-a demonstrat că a existat și foarte multă muzică fără tentă ideologică și mulți compozitori care nu au scris mult coral dar care au creat piese de un nivel tehnic și expresiv foarte avansat și pe care de cele mai multe ori, doar ansambluri corale excepționale, ca de exemplu Madrigalul, le puteau „scoate" la lumină. Prin anul 1996 s-a născut ideea de a face lucrarea de doctorat iar pe mine, ideea timbralității mă interesa demult. Mi se părea că e o zonă care merită cercetată. Și nu am mers în zona electronică de care nu am fost foarte atrasă, dar care ar fi fost ofertantă, ci pe... anacronica(!) voce. Am început lucrarea de doctorat cu Anatol Vieru, ceea ce pentru mine a fost fabulos. Am avut niște prime discuții extraordinare. Am reluat procesul de ordonare a minții, început de Dan Constantinescu, iar primele întâlniri de lucru cu maestrul Anatol Vieru au avut efectul de a-mi ordona ideile, multe, dar vraiște (râde)!

La doctorat am pornit de la ideea de timbru, cum spuneam, și maestrul Vieru îmi tot sugera să restrâng domeniul de cercetare. Eu mă așteptam ca doctoratul să fie un alt ciclu de studii ca și cele pe care le terminasem până atunci și tot așteptam să primesc indicații, să primesc o temă... I-am spus maestrului Vieru să îmi arate măcar o cale, un început, iar aceasta a fost *ideea de vorbire și cântare*. Banală la început, această direcție s-a dovedit a fi un motor de cercetare foarte interesant și eficient, deschizător al altor orizonturi de abordare a timbralității vocale. Din nefericire, am rămas fără maestrul Vieru, care s-a prăpădit. Între timp, în mine se creionase ideea că rămân să aprofundez creația corală, dar neapărat cea de avangardă, în sensul că, urma să cercetez cele mai interesante lucrări din punct de vedere timbral scrise în țară. Am finalizat studiile doctorale cu Vasile Iliuț care nu a modificat linia indicată de maestrul Vieru, dar care a fost un adevărat cerber în toate detaliile de redactare, „tehnice", ale lucrării. O întâlnire extraordinară a fost cea cu Ștefan Niculescu, care a avut loc în timpul elaborării acestei teze de doctorat. Domnia sa m-a ajutat

decisiv în analiza lucrării *Aforisme*. Evident că am discutat despre alte multe detalii legate de emisie, fonetică etc.

A.A.: Și apropos de timbru, ați scris lucrări și pentru instrumente pentru care nu se scrie foarte mult, mă refer aici la lucrările pentru nai dar și la alte tipuri de lucrări, mai speciale...

D.D.V.: Când mi-a spus Dan Constantinescu să învăț „meserie" mi s-a părut așa un termen ofensator, dar ulterior am realizat că avea dreptate și că e un lucru foarte important, vital chiar. Am scris pentru nai într-o situație nu neapărat pregătită; mă cunoșteam cu Dalila Cernătescu care mi-a cântat inițial o lucrare și tot ea m-a rugat să îi scriu o piesă camerală pentru nai. Și am scris pentru nai și pian, pentru două naiuri și pian, a fost o perioadă... O alta a fost cea a haiku-urilor. Primul haiku l-am scris pentru flaut solo, pentru un flautist cunoscut la un curs de vară în Polonia, venit acolo să țină cursuri pentru compozitori. Și acolo mi s-a cântat cu primă audiție la televiziunea națională poloneză, în interpretarea acestui distins interpret. Au urmat haiku-uri pentru contrabas, tubă, vioară...

A.A.: Putem afirma că timbralitatea e o zonă în care vă simțiți confortabil nu doar coral ci și instrumental? Ce experiențe ne puteți împărtăși din zona timbralității simfonice?

D.D.V.: Da! Timbralitatea m-a atras de la începuturi. Când eram în anul I am mers la audițiile colegilor mei instrumentiști ca să aud instrumentele cu toate avantajele și dezavantajele lor. În anul III am scris o suită pentru orchestră, *Culori,* cu care am luat chiar premiu și am fost chiar complimentată de profesorul meu de compoziție, așa cum am menționat deja. Am scris pentru cvintetul *Concordia*, pentru ansamblul *Archaeus*... Relativ recent am avut un proiect selectat într-un concurs de comenzi organizat de UCMR – trebuia să scriu o lucrare pentru cor mixt, doar că eu aveam o idee pe care atunci am găsit prilejul să o pun în practică. Cert este că a ieșit o... operă! Corul nu a lipsit dar au fost personaje și o orchestră de cameră, o lucrare consistentă. Textul a fost un basm german în versuri, *Zbârlințișor,* dintr-o carte de basme clasice germane pentru copii *Zâna Onda,* și care în final avea acest text în versuri despre un băiețel foarte alintat și capricios care pleacă cu câinele lui în pădure, fericit că a scăpat de părinți, dar care, după ce rătăcește un timp prin pădure și se întâlnește cu o ființă supranaturală este, bineînțeles, vrăjit și se

întoarce la palat unde nu îl mai recunoaște nimeni; el i-a vorbit urât și aceasta l-a făcut să nu mai fie recunoscut de familia lui. La final reapare zâna – interpretată de același personaj ca vrăjitoarea din primul act, care desface vraja și totul e bine; e o lucrare la care țin și care sper că va fi interpretată cândva. În ultimii ani, însă, am scris aproape exclusiv coral și lied.

A.A.: Și așa s-a conturat și prietenia muzicală cu soprana cu Claudia Codreanu?

D.D.V.: Cu Claudia sunt colegă și prietenă încă din liceu. Cred că în anul 2000 am colaborat prima dată cu ea când a acceptat să îmi cânte două lucrări în primă audiție. Trebuie să ai un cântăreț deștept, să aibă deschiderea și dorința de a se plia pe noutate, iar ea îndeplinește ambele condiții. Claudia este o mezzosoprană de operă, oratoriu și lied iar pe atunci contactul ei cu muzica contemporană era sporadic spre... deloc. După proiectul nostru cu *Peter Pan* pe care ea mi l-a propus și în care am asigurat acompaniamentul și conducerea muzicală, au apărut ideile de colaborare constantă. Ne-am construit relativ repede – bine, sunt deja vreo 10 ani la mijloc – o reputație în acest domeniu. Am fost prezente în majoritatea edițiilor SIMN, Meridian sau Festival Enescu din 2012 încoace.

A.A.: Și această prietenie muzicală v-a influențat și traseul componistic, alegerile făcute în creație.

D.D.V.: Inevitabil! Am învățat să cunosc vocea Claudiei iar această cunoaștere mă ajută mult în creație. Colaborarea cu ea a adus în fața publicului multe prime audiții ale lucrărilor personale dar și ale multor colegi din diverse generații. Avantajul acestui gen este că într-un recital poți prezenta între 12 și 15 autori, ceea ce într-un concert simfonic nu poți face. Noi două avem un repertoriu foarte larg, de la Paul Constantinescu, George Enescu până la prime audiții, din diverse orientări stilistice. Am scris, deci, o serie de miniaturi vocale, în care opera a fost o excepție. Creația pentru cor este deasemenea de menționat, iar una recentă, un diptic *De Sânziene,* este dedicată corului liceului de muzică de la Timișoara, dirijat de Maria Gyuris, o piesă de forță, care sper să fie prezentată curând în concert.

A.A.: Ce preferințe literare aveți atunci când sunteți în momentul alegerii versurilor?

D.D.V.: Sunt diverse. Am ales recent Ion Barbu, pentru o lucrare ce va avea prima audiție în Festivalul George Enescu din septembrie, textul este din perioada *Riga Cripto și lapona Enigel,* din zona lui expresionistă. Este vorba despre poezia *Uvedenrode,* despre care un critic literar spunea că este total lipsită de muzicalitate. Am zis, ia să iau o poezie fără muzicalitate și să scriu un lied! Sigur că nu este o muzică pe care ai putea să bei o cafea, liniștit, deși, în miezul textului am găsit un sâmbure de romantism pe care l-am exploatat, apropos de cafea (râde). O altă preferință ar fi Nicolae Labiș, *O altă revedere* pentru că mi s-a părut că semantic se leagă de *Revedere* a lui Eminescu. Titlul lui Labiș este „Încheiere". De obicei respect titlul poeziei pe care o folosesc dar în cazul *Revederii* am făcut o excepție. Această lucrare corală a fost interpretată în ediția SIMN din 2015 de corul Preludiu. În general am scris pe texte poetice de autori români – Marin Sorescu, Tudor Arghezi, George Topîrceanu, Ana Blandiana, Nina Cassian, Nichita Stănescu etc.

În SIMN 2021 am susținut împreună cu Claudia Codreanu un recital tematic, „comic" pentru care am lucrat foarte mult, cu multe prime audiții, printre care și o piesă care îmi aparține pe un text de Caragiale, o poezie cu mult umor, se numește *Idilă*. A mai fost o piesă foarte interesantă a Olguței Lupu, lucrare care a oferit o perspectivă foarte interesantă vis a vis de profilul recitalului. Am avut și o lucrare a domnului Buciu și tot o primă audiție a unei scenete comice de Cristian Alexandru Petrescu. Cu această temă de recital ne-am dorit să ieșim puțin din tipar.

A.A.: Cum v-ați inspirat pentru acest recital „comic"?

D.D.V.: Am zis că e momentul să ne veselim puțin și să exorcizăm perioada asta apăsătoare, cu pandemia. Am căutat pe google poezie comică și am dat de *Idilă.* Știam și de sceneta lui Cristi (Petrescu), iar Olguța și domnul Buciu au răspuns ideii cu mult interes. Așa s-a creionat un program frumos, zicem noi.

A.A.: Cum reușiți să împărțiți timpul între compus și activitatea destul de intensă de la catedră? V-ați ocupat chiar și de aspecte din zona învățământului preuniversitar.

D.D.V.: Îmi place să predau! Nu am să țin niciodată ore plicticoase sau plictisită. Îmi pasă mult dacă mesajul meu ajunge la cei din fața mea. Chiar pregătesc de ceva vreme

volumul 3 al caietelor de armonie pentru liceu, e aproape gata. Am vrut să fac din armonie o materie mai prietenoasă. Pentru că, conform programelor de teorie sau armonie, elevii ar trebui să fie deja doctori în muzică ori eu am vrut să le ofer ceva realist, adecvat puterii lor de înțelegere. Autorii acestor programe sunt rupți de realitatea din școli. Descoperim foarte mulți absolvenți de liceu de muzică ce nu știu nici să tacteze măsura corect.

Am început cariera didactică fiind asistenta domnului Buciu pe vremea când avea acel sistem legendar de notare cu greșeli de un punct, 0,75p, 0,5, 0,33, 0,25 etc. Se ajungea și la lucrări notate cu MINUS 25. A fost o perioadă foarte bună pentru mine, o perioadă care mi-a educat obiectivitatea și viteza de corectură. Cu domnia sa m-am intersectat în foarte multe situații, de la o „școală de schi" cu colegii la Mălăești până la diverse impulsuri foarte importante în cariera mea, cum a fost și cel cu „hai, neapărat gândește-te la doctorat!". Și, sigur, o școală de disciplină a predării și a evaluării, care dă curaj și repere unor nenumărate generații de viitori muzicieni.

A.A.: Vă mulțumesc!

SUMMARY
Andra Apostu
A Conversation with Diana Dembinski Vodă

Diana Dembinski Vodă is a composer that has drawn my attention back when she produced, along with her friend, the mezzosoprano Claudia Codreanu, *The story of little Pan;* her energy, back then, captivated me and I said to myself that the project will be a success, there was no other way. Diana Dembinski was the musical coordinator and the piano accompanist and the work of Laurențiu Profeta seemed to borrow some of her qualities: energy, humor, honesty, shining. *The story of little Pan* took place many years ago but in the mean time I had the joy to listen to her music and to see her on lots of new music festival posters. Diana Dembinski Vodă is a musician! A composer, a pianist and also a passionate professor, mindful about her activities in the University (National University of Music in Bucharest) but also about young musicians and their artistic concerns while still in high school.

STUDII

Muzica de salon valahă: scurtă istorie în şase tablouri

Haiganuş Preda-Schimek

Paginile care urmează[1] prezintă repertoriul muzicii de salon din regiunea sudică a României, numită *Ţara Românească* sau (arhaic) *Valahia*. Râul Olt, care o traversează, separă două zone: *Muntenia* sau *Valahia mare* (la Est) şi *Oltenia* sau *Valahia mică* (la Vest). Capitala Bucureşti a devenit în urma unirii cu Moldova (1859) capitala noului stat numit România (1862), transformat în regat sub domnia lui Carol I de Hohenzollern-Sigmaringen (1881)[2]. După 1878, Sudului României i s-a adăugat partea nordică a Dobrogei, ocupând teritoriul dintre Dunăre şi Marea Neagră[3].

---

[1] Textul de faţă reprezintă o versiune a studiului "Salon Music from Wallachia: a Short History in Six Tableaux", în curs de apariţie în volumul "19th-Century Music from the Balkans", Editura Universităţii Naţionale de Muzică, Bucureşti. Extrase au fost prezentate la conferinţa "Music, Multiculturality and Sociability in the 19th-Century Central and South-Eastern European Salons" organizate cu ocazia inaugurării Centrului de Studii despre Muzica Secolului al XIX-lea, UNMB, 10-11. Decembrie, 2020.

[2] Prinţul Karl de Hohenzollern-Sigmaringen (1839-1914) a fost domnitorul României Carol I între 1866-1881 şi rege între 1881-1914.

[3] În urma războiului ruso-turc din 1877-78, prin care România şi-a dobândit independenţa faţă de Imperiul Otoman şi semnarea Convenţiei de pace de la Berlin (1878).

Vor fi prezentate sub-genurile cele mai caracteristice acestui spaţiu cultural[1]: romanţa şi dansurile de societate (de inspiraţie lăutărească sau nu); piesele « de caracter », melancolice şi languroase, specifice sensibilităţii sudice, ca zonă de tranziţie între Orient şi Occident; şi prelucrările de arii teatrale, îndeosebi de comedie, cu accente satirice. Au fost alese exemple din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, când « muzica de salon » se cristaliza în Europa ca gen (Ballstaedt 1998 : 862). Pe lângă formele pianistice de mici dimensiuni, de dificultate medie (bagatele, nocturne, balade, barcarole, valsuri, poloneze, etc), îngloba şi muzicile de promenadă sau de cafenea, suscitând apariţia noţiunii de « orchestră de salon » (Ballstaedt 1998 : 865-6). După cum vom arăta, repertoriul saloanelor era semnificativ în Valahia nu doar prin cantitate, ci şi prin calitatea unora dintre compoziţii. Exemplele permit o incursiune în istoria locală, comprimată în şase «tablouri de epocă».

1. De la fanfare la muzica amatorilor. La început de veac, fanfare de tip vest-european înlocuiesc mehterhane-lele turceşti la curţile domnilor. Ocupaţi cu alcătuirea unui repertoriu reprezentativ (adesea cu argument naţional, inspirat din muzica populară) şefii de orchestră conduc ansamblul nu doar la ocazii militar-festive, ci şi civile, de exemplu la baluri. Totodată, protagoniştii seratelor Curţii se regăsesc ca interpreţi în concerte publice sau în spectacole de teatru, unde domină vodevilul cu formele sale înrudite - *canţoneta, comedia cu cântece* şi *opereta*. Muzica pe care capelmaeştri o scriau pentru orchestră, o « reciclau » apoi în aranjamente pentru pian, chitară, voce, flaut şi alte instrumente, destinate în general amatorilor. Astfel s-a născut muzica de salon autohtonă : cea timpurie, din prima jumătate a secolului al XIX-lea, ne-a

[1] Am în vedere mai ales oraşele din Sudul României, unde exista un public interesat de repertoriul « clasic-uşor ».

parvenit sub forma manuscriselor şi în tipărituri pentru pianişti amatori[1].

Dacă în primele decenii, muzica europeană şi-a croit drum în lumea Bucureştiului prin profesori particulari şi ansambluri de operă, saloanele particulare fiind mediul privilegiat în care aveau loc concertele, după 1860 aceasta a devenit o ocupaţie în timpul liber (« hobby », « loisir ») accesibilă unui public mai larg. Apar magazine de muzică, editurile muzicale se înmulţesc. Ca în multe oraşe europene, piesele de salon erau multiplicate în broşuri cu coperţi atractive, uneori policrome, produse la edituri locale şi vândute la preţuri accesibile, adesea în parteneriat cu edituri străine (fig.1)[2]. Desigur, repertoriul « de salon » (dominant cantitativ în planul editurilor), trebuie înţeles ca subiacent şi nicidecum ca substitut al vieţii de concert, susţinută prin stagiunile simfonice şi camerale ale *Societăţii Filarmonice*. Ca o culminaţie a tuturor eforturilor, ia naştere *Ateneul Român* (finalizat în 1888), magnifica sală de concerte dedicată muzicii clasice şi simbol al capitalei statului modern.

---

[1] In deceniile de tranziţie (1820-1850), muzica saloanelor dovedea o mare varietate stilistică. Reminiscenţe din "veacul fanariot" (muzică lăutărească, cântece de lume din folclorul urban, piese vocale şi instrumentale propagate în mediul aristocraţiei greceşti din Constantinopol) coexistau cu genuri europene (arii de opera, dansuri de societate, potpourri-uri etc.). S-au transmis albume în manuscris în notaţie psaltică (de ex. Ms.R. 370*, Biblioteca Academiei Române,* Bucureşti*,* sau Ms.R. 792, *Fondul Breazul, Uniunea Compozitorilor şi muzicologilor din România*) şi lineară (de ex. Ms.R. 2575, *Biblioteca Academiei Române,* Bucureşti). Dintre tipărituri, un rol aparte ocupă albumele de folclor urban prelucrate pentru pian, de ex. cele patru caiete publicate de Johann Andreas Wachmann la editurile H.F. Müller şi Wessely&Büsing din Viena între 1846 şi 1858 şi Heinrich Ehrlich*, Airs Nationaux Roumains pour le Piano,* Pietro Mechetti qdum Carlo, Viena [1850].

[2] Pe coperţile pieselor se poate vedea scris mic pe pagina de titlu, sub numele editurii româneşti, numele editurii sau al imprimeriei partenere, de ex. « Oscar Brandstetter", „Lit. F.M. Geidel" şi „Inst. Lith. C. G. Röder", toate din Leipzig.

Fig.1. Ioan Scărlătescu, Danţ Tarentin, « Lumea ilustrată », Supliment. Anul I, Nr. 13, F.M. Geidel, Leipzig. Biblioteca Naţională a României (BNaR).

2. Saloane, baluri şi vilegiaturi: melomanii se distrează. Acum, comparativ cu perioada precendentă, viaţa muzicală a Bucureştiului luase amploare, iar teatrele includeau în turnee şi oraşe mai mari, precum Craiova (cel mai important centru urban al Olteniei) sau Constanţa (cosmopolitul port maritim dobrogean)[1]. Prosperitatea burgheziei făcuse pianul un accesoriu frecvent nu doar în cartierele mai elegante capitalei, ci şi în oraşe de provincie, unde un public muzical învăţa dansuri moderne, romanţe, se amuza la comedii şi la spectacole de revistă, la concerte în aer liber şi picnicuri muzicale. Pe de altă parte, staţiunile balneare şi orăşelele de vacanţă atrăgeau atât boierii de rang (după instituirea

[1] De exemplu, trupa condusă de Matei Millo a jucat la Craiova în 1870, 1873 (?), 1884, 1893, 1894, la Constanţa în 1895 (Florea 1966: 272). Prima sală de teatru din Constanţa, numită *Elpis,* s-a construit în 1898, găzduind concertele lui George Enescu, spectacole de operă şi coral-instrumentale (Păuleanu 2003: 179).

monarhiei, anturajul Curţii regale), cât şi burghezia medie şi mică. Orăşenii invadau verile staţiunile, unii călătoreau spre destinaţii exclusiviste precum Karlovy Vary, Nisa, Biarritz sau croatul Fiume, în drum spre Italia. Rubrici mondene comunicau publicului noutăţi din viaţa notabilităţilor. Bunăoară, « Echos Mondains », în *L'Indépendence Roumaine*, 10/22 iunie 1882 :

> « Prinţul Bibescu va părăsi Bucureştii în primele zile ale săptămânii viitoare pentru a-şi regăsi soţia şi copiii la băile de la Marienbad. Prinţul şi prinţesa vor petrece acolo întreg sezonul de vilegiatură […]. După care se vor duce la băile de la Ems, după aceea în Olanda, apoi se vor întoarce la Breaza, unde vor sta toată toamna.» (Sturdza 2004: 482)

În toate aceste împrejurări (de acasă sau de aiurea), muzica clasic-uşoară era nelipsită. De exemplu, în salonul prinţului amintit mai sus, George Bibescu (1834-1902) şi al soţiei acestuia, contesa Marie-Valentine de Caraman-Chimay (1839-1914):

> « Baluri se dădeau acolo în fiecare sezon. De exemplu, în cursul iernii 1880-81 s-au desfăşurat trei serate dansante […]. Aşa a fost cazul în 1881, şi tot aşa, an de an, foarte multă vreme » (Sturdza 2004: 482-3)

Amfitrion era unul dintre fii domnitorului Gheorghe Bibescu[1] şi cumnatul pianistei Elena Bibescu, la vremea aceea o cunoscută muziciană[2]. Astfel de figuri din aristocraţia de sânge a Valahiei, pe lângă multe altele din marea burghezie

---

[1] Gheorghe Bibescu a fost Domn al Valahiei între 1842 şi 1848.

[2] Descendentă a familiilor boiereşti Costaki-Epureanu şi Negri, Elena (1855-1902) era soţia lui Alexandru Bibescu (un alt fiu al domnitorului Bibescu). Primind o serioasă educaţie muzicală în Moldova şi la Viena (elevă particulară a lui Anton Rubinstein), Elena era cunoscută atât ca pianistă concertistă, fiind prezentă în concerte date la *Ateneul Român* în perioada ulterioară inaugurării, cât şi pentru activitatea ei culturală în preajma Curţii regale. Salonul artistic, pe care l-a întreţinut la Paris, era frecventat de muzicieni celebri (Camille Saint-Saëns, Ambroise Thomas, Vincent d'Indy, şi alţii).

intelectuală şi politică, apar frecvent în surse de epocă (ziare, memorii, corespondenţă), ca gazde ale unor sociabilităţi cu muzică.

Bucureştiul cunoştea « saloniere » încă din prima jumătate a veacului, ca de exemplu Cleopatra Trubeţkoi (născută Ghica), în casa căreia Franz Liszt a concertat în iarna 1846-1847, sau Alexandrina Ghica (născută Mavros, fig. 2), pianistă ea însăşi. Johann Andreas Wachmann[1] avea să le dedice caiete de melodii valahe publicate la Viena (fig. 3)[2].

Fig. 2. Alexandrina Ghica (1830-1926).
Muzeul Naţional de Istorie a României

[1] Johann Andreas Wachmann (1807-1863) era un muzician austriac stabilit la Bucureşti în 1832 sau 1833, profesor de pian al familiei Bibescu şi cunoscut creator de vodevil şi operetă.

[2] Al doilea dintre cele patru caiete publicate este « Bouquet de Mélodies Valaques originales » (H.F. Müller, 1847), dedicat Cleopatrei Trubeţkoi, n. Ghica (1801 ?-1880), nepoată a domnitorului Grigore Alexandru Ghica şi vară a domnitorului Gheorghe Bibescu, căsătorită în 1828 cu prinţul rus Serghei Trubeţkoi. Caietul al 3 – lea, « L'Echo de la Valachie. Chansons populaires Roumains" (H.F. Müller, apărut cel devreme la sfârşitul lui 1849) a fost adresat Alexandrinei Ghica, n. Mavros (1830-1926). In anii 1890, soţia scriitorului şi diplomatului Ion Ghica (1816-1897) a găzduit în conacul de la Ghergani muzicieni precum Carl Flesch şi George Enescu (Zeletin 2007: 412-417).

Fig.3. Johann Andreas Wachmann, *L'Echos de la Valachie. Chansons populaires roumains pour le piano seul*. H. F. Müllers Witwe, Viena, ca.1850 (BNaR)

Dar după venirea în ţară a Doamnei Elisabeta, principesă de Wied (1869), viitoare primă regină a României, saloanele muzicale s-au înmulţit considerabil. Cunoscută sub pseudonimul literar Carmen Sylva, regina Elisabeta ţinea începând din 1885 matinee muzicale de două ori pe săptămână. La Castelul Peleş din Sinaia (inaugurat în 1883), concertele aveau loc în sala de muzică, cu o scenă mică şi instrumente (pian, orgă, harfă). Se cânta muzică de cameră, instrumentală şi vocală. Participau uneori interpreţi de vază precum Eugène Ysaye, Jacques Thibaud, Raoul Pugno ori George Enescu (Zeletin 2007: 402-5). Astfel, regina a creat un model pe care multe familii din elita Bucureştiului l-au urmat: Știrbei, Creţulescu, Lahovary, Oteteleşanu, Samurcaş, ş.a (Zeletin 2007: 397-8). S-a propagat astfel de la vârful ierarhiei sociale până în straturi citadine populare obiceiul de a face

muzică acasă, pentru sine sau pentru oaspeţi. Dar dacă la curtea regală şi în medii intelectuale prevala repertoriul clasic-romantic, cameral (Bach, Beethoven, Schubert, etc.), în rândurile clasei de mijloc erau populare muzica sentimentală şi de dans.

În circuitul repertorial şi nu în ultimul rând economic al muzicii valahe de salon se regăseau modéle internaţionale : mai vădit, cel al capellmaeştrilor curţii de la Viena, deveniţi celebri prin valorificarea cu succes a valsului. Faptul că mulţi dintre şefii de orchestră activi în oraşele româneşti proveneau din Imperiul Habsburgic (nativi de limbă germană sau cehi, slovaci), suscită analogia cu modelul antreprenorial al familiei Strauß. Pe lângă modelul vienez, se percep modéle din zona « şcolilor naţionale » (în apogeu la vremea respectivă), precum şi influenţe din Parisul sfârşitului de secol. La Bucureşti, muzica de salon era genul cosmopolit prin excelenţă, deschis tuturor modelor, în ritmul galopant al modernizării societăţii, dar şi al comercializării.

3. În "topul" preferinţelor: romanţa şi valsul. *Hit*-ul necondiţionat al muzicii româneşti de salon şi promenade era valsul « Valurile Dunării » de Ioan (Iosif) Ivanovici[1]. In timpul vieţii compozitorului, îndrăgita lucrare a fost publicată la peste 20 de edituri, româneşti şi străine (Cosma 2001: 169), devenind un "şlagăr" şi un simbol al perioadei *belle-époque* pe malurile Dunării de jos; este şi astăzi atât de populară încât, asemenea "Baladei pentru vioară" de Ciprian Porumbescu şi "Rapsodiilor" de George Enescu, şi-a dobândit aureola de "emblemă muzicală naţională". In cursul timpului, ca unul dintre valsurile cele mai celebre, « Valurile Dunării » a inspirat diverse prelucrări, a pătruns în muzica de film, a fost reprodus în antologii, albume, colecţii, etc.

Născut la Timişoara în 1844, Ioan (Iosif) Ivanovici a trăit o lungă perioadă din viaţă în prosperul port Galaţi. Aici a condus « muzicile armatei » (1879-1901), înainte de a deveni

[1] Pentru partiturile cu data apariţiei incertă am reprodus anul probabil, indicat în paranteze drepte conform catalogului digital al *Bibliotecii Naţionale a României*.

şef de muzică la Bucureşti, unde a decedat în 1902. La *Expoziţia universală* de la Paris (1889), a obţinut un premiu de compoziţie (Cosma 2001 : 164).

Promovat cu succes de muzicieni locali, valsul era în Valahia rezultatul unui transfer cultural, un gen de import adaptat particularităţilor gustului regional. In contextul în care regina Elisabeta patrona întruniri muzicale la Sinaia, muzicieni precum Anton Kratochwil-fiul, unul din şefii muzicii militare ai regelui Carol I[1], ofereau publicului compoziţii cu motive desprinse din imagistica autohtonă. Valsul « Peleş » este ilustrativ în acest sens : cu un titlu atractiv şi melodii avântate, putea fi interpretat la concerte private sau în cafenele, grădini, etc., având o dublă calitate : arăta deschidere de spirit şi în acelaşi timp dragoste pentru valorile locale, fiind accesibil tuturor (fig. 4).

Fig. 4. Anton Kratochvil-junior, *Peleşul. Vals pentru pian*. Jean Feder, Bucureşti (BNaR).

[1] Născut la Brno în 1854 şi decedat în 1917 la Târgu-Frumos, jud. Iaşi, Anton Kratochwil –junior şi-a urmat tatăl (Anton Kratochwil-senior, 1829-1920) în calitate de şef al muzicii militare la Bucureşti. Kratochvil-fiul a condus orchestra Regimentului I Geniu şi Batalionului II Pionieri în timpul domniei regelui Carol I; s-a profilat în calitate de dirijor la diverse festivaluri şi în grădini de vară din Bucureşti (« Raşca », « Hugo »), la castelul Peleş şi în parcul oraşului Sinaia (Cosma 2002: 109).

De la sus-amintita *Expoziţie Universală* din 1889 s-a mai păstrat un document muzical semnificativ pentru gustul clasei mijlocii : albumul « Souvenir de l'Exposition Universelle de Paris 1889. Romances roumaines avec paroles françaises»[1], din care am extras romanţa „Doi ochi" de Grigore Ventura, un ziarist şi compozitor născut tot la Galaţi, probabil în 1839. Cu o formă limpede, din care nu lipsesc elementul contrastant, punctul culminant şi corespondenţele melodice dintre voce şi pian, « Doi ochi » redă atmosfera emoţională a majorităţii pieselor vocale, cotropite de neconsolate suspine de amor (fig. 5).

— 14 —
DOĬ OCHĬ.
Romanţă şi cuvinte de G. Ventura.
Doĭ ochĭ am iu . . bitŭ in . trŏ via . . . ţă, lu .
J'ai . mai deux yeux dans lèx . is . ten . . . ce bril
p
ceaŭ ca ste . . . le d'in . . tre norĭ şi lu . mi .
lants comme un re flet des cieux! comme une é .

Fig. 5. Grigore Ventura, *Doi ochi. Romanţă*, Constantin Gebauer, Bucureşti (BNaR).

Înţelese în cheie parodică, unele pasaje din text ("Doi ochi am iubit într-o viaţă/ Luceau ca stele-ntre nori/ Şi luminînd în a mea ceaţă/ Ei au trecut ca meteori"), trimit spontan gândul către o altă sursă de succes exploatată pe scenele teatrelor: comedia. Ca punţi involuntare între « lumea mare » şi

[1] Bucureşti: Constantin Gebauer şi Leipzig: Oscar Brandstetter [-1890].

« infra-lumea » mahalalelor, unele romanţe ar fi inspirat « beletul de amor » al unui *dandy* provincial către iubită, ca scrisoarea lui Rică Venturiano către Ziţa din piesa *O noapte furtunoasă* de Caragiale (1879):

> "Angel radios! De când te-am văzut întâiaşi dată pentru prima oară, mi-am pierdut uzul raţiunii... […] Te iubesc la nemurire, *Je vous aime et vous adore: que prétendez-vous encore*? Inima-mi palpită de amoare », etc. (tabloul II, scena II, 254).

Ventura era în societatea vremii o figură pitorească, notabilă chiar. A fost profesor la Conservatorul din Bucureşti, critic muzical şi om politic, iar la înmormântarea poetului Mihai Eminescu a citit discursul din partea *Societăţii ziariştilor români* (Posluşnicu 1928: 299 şi Cosma 2006: 201). Era unul dintre apreciaţii autori de romanţe[1]. Rezultate din europenizarea « cântecului de lume » autohton[2], romanţele valahe erau creaţii « moderne », cu influenţe din romanţa franceză, din melodiile ruseşti şi din ariile de operă, deosebit de preţuite în saloanele bucureştene.

4. Melodii lăutăreşti în haină domestică. Dimitrie Cantemir şi cărturarii paşoptiştisti au propagat *hora* şi *doina* ca genuri folclorice prin excelenţă româneşti ; *sârba* şi *brâul* erau jocurile populare « cele mai răspândite în Muntenia » (Agapie 1983 : 396). Ele au hrănit muzica saloanelor valahe la dorinţa unanimă a publicului, a intelectualităţii şi a ocârmuirii, intrând odată cu costumul ţăranilor în canonul de reprezentare al

---

[1] Se bucurau de notorietate compozitorii George Scheletti, Dimitrie Florescu, George Stephănescu, Mauriţiu Cohen-Lânaru, George Cavadia ş.a.

[2] Gen vocal tradiţional laic, semi-cult, interpretat de cântăreţi profesionişti la petreceri; unele « cântece de lume », acompaniate de taraful de lăutari, se asemănau fie cu cântecele din folclorul sătesc, fie cu cele lăutăreşti, fie purtau amprente stilistice de factură greco-fanariotă-orientală, caracteristice muzicii urbane şi de curte în Valahia secolului al XVIII-lea.

specificului naţional. Spre exemplu, compoziţiile lui Andrei Ferlendis[1] şi Ludwig (Louis) Wiest[2] pun în evidenţă melodii din folclorul orăşenesc, transcrise de la lăutari (puteau fi din Bucureşti sau din zonele periferice, dar şi din sate munteneşti sau olteneşti). Aceste melodii erau nu doar caracteristice, dar cu adevărat îndrăgite de « tot românul », adică de un public de mai toate vârstele şi din toate straturile sociale ; asigurau aşadar şi succesul de vânzare al pieselor noi. Amatorii de muzică le doreau îmbrăcate într-o haină modernă, strălucitoare, adaptată burghezului de bună condiţie şi educaţie, precum şi locului – salonul - în care se afla pianul.

Ilustrativă în acest sens este o horă a Bucureştiului, la care autorul ei, Andrei Ferlendis, adaugă termenul francez « Ronde » (*hora boierească* ca dans de salon era jucată în cerc)[3]. Exemplul întruneşte caracteristicile horei boiereşti « de

---

[1] Andrei [Andrea] Ferlendis (1833-1885) a activat ca pianist şi a compus muzică de salon la Bucureşti; era membrul unei familii din Padova (Italia), stabilită în România odată cu Pietro Ferlendis (1795-1848), tatăl său, directorul unei trupe de operă poposite la Bucureşti în 1820 şi primul dirijor de formaţie europeană însărcinat cu reformarea mehterhanelei de la curtea valahă (în timpul domniei lui Grigore Dimitrie Ghica, 1822-1828). Andrei Ferledis şi fratele său, violonistul Ioan Francisc [Giovanni Francesco] Ferlendis (1825-1906), au studiat la Conservatorul din Milano (Posluşnicu 1928: 559 şi 299). Am reprodus un extras din piesa *Hora bucuresceanca, Ronde*, (Bucureşti : Constantin Gebauer şi Leipzig : Lith. Ant. v. F.W. Garbrecht's Nachfolger Oscar Brandstetter, ca. 1890).

[2] Reputat violonist, care brava prin virtuozitatea tehnică a interpretărilor, vienezul Ludwig (Louis) Wiest (1819-1889) a sosit la Bucureşti în 1838 în calitate de capelmaestru (dirijor) al fanfarei militare la curtea lui Alexandru Dimitrie Ghica (domn între 1834 – 1842). Din compoziţiile sale am selectat *Doina, Sârba şi Brâu Clopoţel* (Bucureşti : Constantin Gebauer şi Leipzig : Oscar Brandstetter, f.a.).

[3] *Hora boierească*, care a inspirat creaţii de salon precum cea a lui Andrei Ferlendis, se deosebea de *hora* în accepţiunea folclorului sătesc. Hora ţărănească putea fi « rotundă » sau « de şir », dansatorii ţinându-se de mână sau de umeri ; ţăranii numeau « hore » nu doar dansuri, ci şi cântece. In Transilvania, cântecul improvizat (cunoscut mai ales în mediul livresc din secolul al XIX-lea drept *doină*) era numit de ţărani *horă lungă* (Firca 1984 : 231-232).

provenienţă nouă » (Comişel 1984 : 232): măsura de 6/8, forma construită din fraze pătrate, melodia modală, acompaniamentul cu ritm stereotipic imitând ţiitura tarafului şi realizat de lăutari la ţambal sau cobză (fig. 6)[1].

Fig. 6. Andrei Ferlendis, *Hora bucuresceanca. Ronde*, din albumul: *Transcriptions brillantes sur des Airs Roumains*, Constantin Gebauer, Bucureşti, (BNaR).

« *Doina* » din piesa lui Wiest a fost inspirată probabil de o « doină de dragoste » ascultată la lăutari, cu care se aseamănă tipologic: are o primă secţiune (« Andante,

[1] Melodia circula, se pare, în variante. Dimitrie Vulpian a consemnat o horă cu titlul « Bucuresceanca » la nr. 60, în « Salba Română. Vol. 2, Horele nóstre, culese ş'aranjate pentru Piano » (Bucureşti : Librăria Socec & C^ie), [1908], p. 23. Cele două melodii se înrudesc prin tonalitate (sol major), alternanţa major-minor, similarităţi ritmice şi uşoare similarităti melodice. Hora lui Ferlendis este mai bogată melodic şi deci mai captivantă pentru interpret/ascultător. Schema formei este: A (introductiv) – B (=a+b+c) - A (final). Fraza mediană B aduce trei idei muzicale distincte (a, b,c), dintre care cea centrală (b) citează un « efect » cunoscut în muzica lăutărească, prin care se instituie un moment de aşteptare: începutul frazei insistă recto-tono în acut pe *re* (dominanta ornamentată cu apogiaturi), apoi coboară treptat pe sunetele modului ; la fel de caracteristică este alterarea superioară a treptei a 5-a (re diez). Hore boiereşti din Muntenia se găsesc şi în albumele de Wachmann şi Ehrlich menţionate la nota 5 şi în multe alte publicaţii muzicale din secolul al XIX-lea.

recitando ») în ritm liber (non pulsatoriu, rubato), stil parlando-recitativic, în mod de *re* (doric) cu treapta a 4-a mobilă (urcată : sol#) ; urmează o secţiune mai mişcată (« Andantino ») cu ritmică măsurată, în caracteristicul 6/8; mâna stângă imită ţiitura de taraf ; melodia este cantabilă, cu structură simetrică, deci mai apropiată de « cântecul propriu-zis » din folclorul românesc, poate şi de cântecul occidental la modă (romanţa, chansonetta, canzonetta etc.)[1]. Caracterul ornamental este subliniat de pasaje arpegiate, octave descendente, motive scurte, repetate iute ; unele derivă din ornamentaţia lăutarilor scripcari, altele din stilul improvizatoric de tradiţie occidentală – un melanj tipic pentru uzanţele epocii (fig. 7).

Fig. 7. Ludwig Wiest, *Doina de peste Olt*. Constantin Gebauer, Bucureşti, (BNaR).

Pentru a adapta melodia de joc a *Sârbei*[2] la profilul muzicii de salon, Wiest se serveşte de un artificiu simplu: inserează o frază repetitivă (R) în introducere, la mijloc (între secţiunile A şi B) şi în final. Astfel, piesa dobândeşte coeziune, iar melodia de joc apare « domesticită », adaptată la o formă

[1] Secţiunea secundă a « Doinei » - cu indicaţia “Andantino” - este bipartită: A (*măs. 1-8*) – B (*măs. 9-12*).

[2] Joc popular românesc cu ritm binar, care se dansează în formaţie de semicerc, cu braţele pe umeri, cu desfăşurare vioaie, rapidă, în ocolire sau pe loc, cu paşi săltaţi sau încrucişati (Costea, 449).

stilizată de dans vechi. In dansuri occidentale, forme cu refren la început, în interiorul piesei şi la sfârşit existau în variante monodice sau polifonice încă din Evul Mediu (Knaus, Scholz 1988: 90)[1].

Dacă lăutarii, receptivi la orice fel de modă, dar mai ales la influenţele orientalizante, au « intervenit » asupra melodiilor tradiţionale, la fel se poate spune că muzicieni precum Wiest şi Ferlendis au « intervenit » asupra melodiilor lăutăreşti prin prisma meşteşugului personal, dar şi după gustul publicului, care prefera simplitatea, formele clasicizante şi tonul romanţios. Aşa se întâmplă că în piesa finală, "Brîu Clopoţel », Wiest exploatează melodiile unui brâu muntenesc "de opt" cu frază pătrată[2], ritm vioi, dar adaugă mici ornamente în registrul acut, care imită sunetul cristalin al clopoţelului (« carilllon », « Glockenspiel », un efect redat frecvent în muzica uşoară a epocii de trianglu, xilofon, etc.).

Fig. 8. Ludwig Wiest, *Brâu Clopoţel*, Constantin Gebauer, Bucureşti (BNaR).

[1] Schema formei este: R (*măs. 1-4*) – A (*măs. 5-20*) – R (*măs. 21-25*) – B (*măs. 26-41*) – R (*măs. 42-46*).

[2] Ca joc popular, brâul muntenesc este un dans de grup mixt, jucat în cerc sau semicerc, dansatorii tinandu-se de mână sau cu braţele pe umeri; există un « brâu de opt » cu frază pătrată, dar şi cu alte modèle ritmice, unele asimetrice, de ex. brâul « de şapte » (Agapie 1983: 396).

5. Faţetele comicului în forme dansante. „*Millo Quadrille" de* Alexandru Flechtenmacher[1] este construit din melodii din piesele de succes ale lui Matei Millo (1814-1896), un îndrăgit actor şi autor de comedie (fig. 9). In ordinea cronologică a premierelor, piesele sunt: „Baba Hârca" (1848), „Nunta Tărănească" (1850)[2], „Chiriţa în Iaşi" (1852), « Prăpăstiile Bucureştiului » (1858), « Chiriţa la Paris » (1862)[3], « Spoielile Bucureştiului » (1863), „Paraponistul fără slujbă" (1864) şi « Apele de la Văcăresci » (1872). Aşadar, Flechtemacher celebrează în al său cadril momente din perioada cea mai activă a comediantului : 1852-1877 (Florea 1966: 79).

Fig. 9. Alexandru Flechtenmacher, *Millo Quadrille*. Alexis Gebauer, Bucureşti (BNaR).

[1] Alexandru Flechtenmacher, *Millo Quadrille* (Bucureşti: A[lexis] Gebauer), [1880?].

[2] Libretele pieselor "Nunta Tărănească" şi „Chiriţa la Iaşi » aparţin lui Vasile Alecsandri, celelalte lui Millo. « Spoielile Bucureştiului » era o adaptare (« localizare ») a vodevilului « Les coulisses de la vie » de Louis Clairville şi Philippe Dumanoir (Constantinescu, 1975: 132), lucrare foarte prezentă pe afişul Teatrului Mare în a doua jumătate a secolului al XIX-lea (Florea 1966: 265).

[3] La figura 4, Flechtenmacher indică sursa melodiei : « Chiriţa la esposiţie din Paris » (sic). Este vorba probabil de piesa « Chiriţa la Paris » din repertoriul lui Matei Millo, jucată prima dată în 1862 (Florea 1966: 266-271).

Deşi se născuse în Moldova şi condusese Teatrul din Iaşi[1], Millo devenise după deschiderea *Teatrului Mare* din Bucureşti (1852) o figură familiară a capitalei[2]. « Apele de la Văcăreşti » (a se vedea figura a 2-a cadrilului), povesteşte o istorioară pornită de la o întâmplare reală:

> « …Săpându-se temeliile podului peste Dâmboviţa, în mahalaua Dobroteasa, acolo unde astăzi calea Văcăreşti traversează râul, <a izbucnit deodată o sorgintă de apă minerală de-o bogăţie şi cantitate extraordinară >[3]. […] [Apele] încep să fie valorificate, lumea din centru asaltează « izvoarele » dar, cum se va dovedi ulterior, totul se fondase pe o eroare, căci apa, presupusă tămăduitoare, era în fond pestilenţială. Faptul stârnise însă elita capitalei la plimbări, conversaţii, poposiri la iarbă verde, comentarii mondene, ceea ce inspiră lui Millo scrierea acestei reviste ocazionale » (Florea 1966: 176).

Melodia celei de a 5-a figuri de cadril este o variantă transpusă în sol major a cupletului vrăjitoarei din opereta « Baba Hârca » (fig. 10). In operetă, textul cântecului face aluzie la cadrilul francez şi ironizează vorbirea semi-literată, condimentată cu franţuzisme, răspandită în rândurile parveniţilor : « A, bonjur, bonjur ma bel / Coma, coma vu porte/ Poftim, poftim la cadrel/ La cadrel, cadrel franţez » (sic)[4]. Probabil că melodiile antrenante, dar destul de banale din punct de vedere muzical, îşi datorau popularitatea îndeosebi textului satiric, cu priză la public, motiv pentru care Flechtenmacher le-a valorificat în mai multe compoziţii[5].

---

[1] Între 1846-1852. La Iaşi sărbătorise împreună cu Flechtenmacher succesul operetei « Baba Hîrca » (premiera la 27 dec. 1848).
[2] A deţinut concesiunea *Teatrului Mare* pentru opt ani, între 1855-1859 şi 1860-1865 (Florea 1966 : 264-65).
[3] Ziarul « Românul », Bucureşti, 1871, iulie 25.
[4] Textul cântecului este preluat din Cosma, O. L. 1975 : 305.
[5] Aceeaşi melodie se regăseşte transpusă în re major la nr. 8 (« Scena de dans ») din albumul scos de Flechtenmacher cu materialul muzical al operetei, după premiera acesteia: « Baba Hîrka. Operette Nationale Moldave composée et arrangée pour le piano par A. Flechtenmacher » (Iaşi : Th. Codresco, G. Petrini et C^{ie}) [<1850] .

Fig. 10. *Millo Quadrille Nr. 5*, extras.

O altă modalitate a comicului aflăm în piesa « Gavotte de la princesse » de Gheorghe Dinicu[1], care îmbină stilul burlesc de « humoreska » cu referiri la dansul baroc (fig. 11). Pozna muzicală rezultă din tonul arhaizant al scriiturii polifonice, întreţesut cu citate muzicale. Aranjamente (reducţii) ale dansurilor baroce se întâlneau destul de des în albumele de salon[2], dar piesa lui Dinicu este mai mult decât oferea « piaţa » : o compoziţie originală, bine închegată, scrisă cu imaginaţie şi cu o undă de ironie pe alocuri (poate în raport cu nostalgia edulcorată faţă de trecut, prezentă în cercuri istoriste). Contrapunctul se îmbină lejer cu procedee variaţionale pe tiparul ritmico-metric al gavotei. După introducere (« Entrée des danseurs », încheiată cu o « Reverence »), se succed patru gavote pe motive pre-clasice, atipice variaţiuni contrapunctice pe teme de împrumut; o scurtă introducere precede fiecare dans, iar finalul (cu indicaţia « Sortie ») evoluează într-o dinamică delicată (de la *p* la *pp*). S-

[1] Georges A. Dinico, *Gavotte de la princesse (dansée au palais à la fête dansante du 8 Avril 1895),* Bucureşti: Constantin Gebauer.

[2] Cu titlu de exemplu, a se vedea transcrierile în aranjament uşor pentru duo (pian-violoncel/vioară/ flaut) : « Gavotte et Musette » din *Suita engleză* nr. 3 de Johann Sebastian Bach, « Menuet » din baletul *Castor et Pollux* de Jean-Philippe Rameau, « Pavana » şi « Romanesca » după « arii din secolul al XVI-lea », etc., în Charles Vogel şi Henri Guérout, *Le concert au salon*, vol. 3 (Braunschweig : Henry Litolff şi Paris, Londra : Enoch Père et fils), [1879].

ar spune că Dinicu experimentează la scară mică o atitudine neoclasică *avant-la-lettre*[1]. Astfel, « Gavota prinţesei » pare să parodieze (şi în acelaşi timp să reinventeze) exerciţiile extrase din suite bachiene, pe care elevii/ele la pian sau la vioară erau obligaţi să le « absolve ». Evident, astfel de piese se adresau tinerilor, a căror fantezie se dorea a fi trezită[2]. Sunt lesne de imaginat cupluri dansînd nostim o gavotă antică la un bal mascat, cu gesturi afectate, ca ale « preţioaselor ridicole » din teatrul lui Molière. Poveştile de Charles Perrault, ale contesei de Ségur şi romanele istorice, îndeosebi franceze, se aflau pe atunci printre lecturile copiilor şi adolescenţilor.

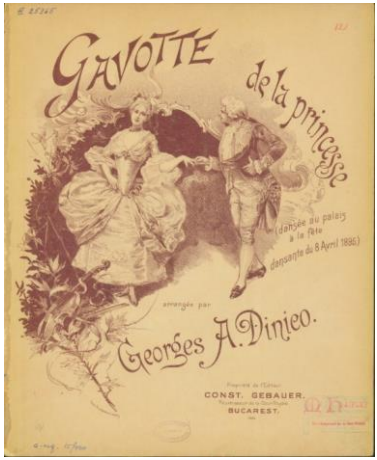


Fig. 11. Gheorghe Dinicu, *Gavotte de la princesse*, Constantin Gebauer, Bucureşti (BNaR).

[1] Exerciţii de stil în formă de Gavote, Menuete, etc. din opera unor contemporani precum Brahms sau Grieg descriu un demers mai degrabă istorist ; mai aproape de spiritul Gavotei lui Dinicu ar fi seria de broşuri « Illustrations musicales pour les Contes de Perrault et autres histoires merveilleuses […] » (Paris : Ménestrel şi Heugel, 1899), unde melodii din piese de Rameau, Gluck, Mozart etc. erau recontextualizate în scop pedagogic.

[2] Poate că piesa a fost într-adevăr dedicată unei « prinţese Maria » (Cosma 2009: 176), dar autorul citat nu precizează despre ce prinţesă anume ar putea fi vorba. Fiica reginei Elisabeta şi a regelui Carol, prinţesa Maria, murise în 1874 la vârsta de trei ani, deci este exclus ca ea să fi fost dedicatara.

6. « Totu-i vis şi armonie » : miniatura lirică pentru pian. Selecţia pieselor din Valahia sfârşitului de veac se încheie în tonul dulce-melancolic cu care Eminescu a descris noaptea (1884: 167). « Reveria » de George Stephănescu[1], profesor la Conservatorul din Bucureşti şi pasionat susţinător al teatrului liric, este o piesă de caracter, un « cântec fără cuvinte » construit pe o melodie cantabilă, turnată într-o formă clară. În scriitura sobră, parţial contrapunctică, cu ritm fluid de barcarolă, se pot discerne vagi ecouri din liedurile lui Brahms şi muzica academică franceză, cu care compozitorul se familiarizase în timpul anilor de studii[2]. S-ar spune că ultima filă de album, de o calmă simplitate, condensează esenţa muzicii de salon - un gen minor, dar nu lipsit de interes în lumea secolului al XIX-lea.

Fig. 12. George Stephănescu, *Reverie*, Biblioteca muzicală română, Anul 2, nr. 25 (BNaR).

[1] *Réverie* (Biblioteca muzicala română, Bibliothéque musicale roumaine, 2éme année, No. 25, Leipzic (sic): Lit. F.M. Geidel), [1900].
[2] A studiat la Conservatoarele din Bucureşti (1864-1867) şi Paris (1867-1871) cu Henri Reber, Ambroise Thomas şi Daniel Auber (Stephănescu 1962: 5-6).

Bibliografie

Agapie, Larisa
1983 „Muzica dansurilor populare“, în *Folclor muzical românesc*, vol. 2, coord. Gheorghe Oprea şi Larisa Agapie (Bucureşti, Editura didactică şi pedagogică), 391-412.
Ballstaedt, Andreas
1998 « Salonmusik » în *Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, *Sachteil*, coord. Ludwig Finscher, vol. 8 (Kassel ş.a.: Bärenreiter şi Metzler), col 853-867.
Caragiale, Ion Luca
1879 « O noapte furtunoasă », în *Convorbiri literare*, anul XIII, 1 aprilie 1879-1 martie 1880, No 7 (Octombrie 1879), 247-285.
http://digitool.bibmet.ro:1801/view/action/singleViewer.do?dvs=1597829370878~780&locale=de_DE&VIEWER_URL=/view/action/singleViewer.do?&DELIVERY_RULE_ID=10&application=DIGITOOL-3&forebear_coll=1574&frameId=1&usePid1=true&usePid2=true
În transcriere actualizată:
https://ro.wikisource.org/wiki/O_noapte_furtunoas%C4%83
Constantinescu, Radu
1975 *Wachmann. Opera şi viaţa unor muzicieni români* (Bucureşti, Editura muzicală)
Cosma, Viorel
2001 « Ivanovici, Iosif» în *Muzicieni din România. Lexicon*, vol. 4 (H-J) (Bucureşti, Editura muzicală), 164-171.
2002 „Kratochwil, Anton - junior », în *Muzicieni din România. Lexicon*, vol. 5 (K-M), 109-111
2006 « Ventura, Grigore », în *Muzicieni din România. Lexicon*, vol. 9 (Ş-Z) (Bucureşti, Editura muzicală,), 200-203.
2009 *Bucureşti, citadela seculară a lăutarilor români, 1550-1950* (Bucureşti, Speteanu)
Cosma, Octavian Lazăr
1975 *Hronicul muzicii româneşti*, vol. 3 (Bucureşti, Editura muzicală)
Costea, Constantin
1984 « Sârba », în *Dicţionar de termeni muzicali*, coord Zeno Vancea şi Gheorghe Firca, Ed. ştiinţifică şi enciclopedică, Bucureşti 1984, 449
Eminescu, Mihai
1884 « Somnoroase păsărele », în *Poesii*, coord. Titus Maiorescu (Bucureşti, Socec & Comp), 167.
Firca, Gheorghe şi Comişel, Emilia
1984 « Hora » în *Dicţionar de termeni muzicali*, coord. Zeno Vancea, Gheorghe Firca (Bucureşti, Editura ştiinţifică şi enciclopedică), 231-232
Florea, Mihai
1966 *Matei Millo* (Bucureşti, Meridiane)

Knaus, Herwig şi Scholz, Gottfried
1988 « Refrain- und Ritornellformen », în *Formen in der Musik. Herkunft, Analyse, Beschreibung*, vol. 1 (Viena: Österreichischer Bundesverlag), 85-139.
Păuleanu, Doina
2003 *Constanţa. Aventura unui proiect european*, (Constanţa, Muzeul de artă, Editura Ex Ponto)
Posluşnicu, Mihail Gr.
[1928] *Istoria musicei la români* (Bucureşti, « Cartea românească »)
Stephănescu, Gabriel
1962 *George Stephănescu. Viaţa în imagini* (Bucureşti, Editura muzicală)
Sturdza, Mihai Dim.
2004 "Prinţul care se dorea rege: beizadea George Bibescu (1834-1902)", în *Familiile boiereşti din Moldova şi Tara Românească. Enciclopedie istorică, genealogică şi biografică*, vol. I, coord. Mihai Dim. Sturdza (Bucureşti, Tipografia Monitorul oficial), 477-487
Zeletin, C.D.
2007 *Principesa Elena Bibescu, marea pianistă* (Bucureşti, Vitruviu)

SUMMARY

Haiganuş Preda-Schimek
Salon Music from Wallachia:
a Short History in Six Tableaux

My essay sheds light on parlour music from Romania's southern region, Wallachia. Eight selected pieces exemplify some typical genres: society dances and sentimental ballads, pieces inspired (or not) by the music of "lăutari", melancholic and languid, specific to south-eastern sensibilities as transitional spaces between "East" and "West"; and arranged arias with satirical overtones, derived from successfully staged comedies. All examples date from the second half of the 19th century, when "salon music" crystallised in Europe as a genre. In addition to short piano pieces of medium difficulty (bagatelles, nocturnes, ballads, barcarolles, waltzes, etc.), the repertoire also covered the promenade concert and the light-music café genre, engendering the notion of "salon orchestra". As I will show, salon repertoire was of importance in Walachia not only quantity-wise, but occasionally also quality-wise. By its representativity, salon music allows a glimpse into local history, compressed in six "period tableaux".

CREAȚII

Ravel și Gershwin, o relație cu influență reciprocă prin "criptocodul" teoriei muzicii de jazz

O analiză muzicală a părții a II-a a *Sonatei pentru vioară și pian nr. 2* de Maurice Ravel

Florin Răducanu

Cu diverse alte ocazii, în unele articole de specialitate din cadrul unor reviste online, aminteam fugitiv despre momentul de cotitură al istoriei și esteticii creației muzicale, eveniment petrecut în deceniul II al secolului XX.

În 1924, a avut loc la *Aeolian Hall* din New York, proiectul *An Experiment in Modern Music,* inițiator fiind dirijorul-șef de orchestră, Paul Whiteman. Acesta a propus mai multor compozitori, realizarea unor proiecte muzicale care să fie reprezentative pentru muzica americană a momentului.

Fără să mai aștepte confirmarea clară a lui Gershwin, Whiteman anunța pe 3 ianuarie 1924, în *New York Tribune* că Gershwin lucrează la un concert de jazz. Articolul se intitula: *Ce este muzica americană* ?

Pe lângă anunțul că Gershwin lucrează la un concert, Whiteman spunea că și Irving Berlin scrie un poem sincopat iar Victor Herbert lucrează la o suită americană. Citind articolul, Gershwin l-a contactat nedumerit pe Whiteman care i-a spus că rivalul său, Vincent Lopez, vrea să preia ideea și, din acest motiv, s-a grăbit cu anunțul. Problema era că mai erau doar 5 săptămâni până la data anunțată a concertului în *Aeolian Hall,* iar lucrarea lui Gershwin nu era terminată.

În acest context, a avut loc și premiera mondială a *Rhapsody in blue* pe care George Gershwin a realizat-o în timp record. Practic, varianta pentru două piane a fost pusă pe note în câteva săptămâni, iar împreună cu orchestrația realizată de Ferde Groffe, timpul lucrului la *Rhapsody in Blue* reiese că a fost de aproximativ o lună.

Pe 12 februarie 1924, a avut loc evenimentul care avea să aducă o noutate absolută în istoria muzicii, apariția subgenului *Jazz Simfonic*.

La acest concert au participat, ca spectatori, Rahmaninov și Stravinski, acest fapt subliniind importanța evenimentului.

Afișul original (sursa: world wide web - public domain)

Care este legătura acestui preambul cu Ravel ?

Pe de-o parte, se cunoaște faptul că Gershwin a avut intenția să ia lecții de compoziție și orchestrație de la Ravel, dar există o replică celebră pe care Ravel i-a dat-o lui Gershwin: “Why should you be a second-rate **RAVEL** when you can be a first-rate **GERSHWIN**?

Se pare că acest sfat sincer al lui Ravel i-a fost dat lui Gershwin cu ocazia sărbătorii împlinirii vârstei de 52 de ani,

atunci când soprana Eva Gauthier a organizat o serată în cinstea lui Ravel, în New York. După ce Gershiwn a intepretat la pian fragmente din operele sale, Ravel a fost impresionat, iar replica a venit ca un sfat prin care acesta și-a exprimat aprecierea față de Gershwin.

În acest articol / studiu, vom prezenta o analiză a părții a doua din *Sonata nr. 2 pentru vioară și pian* de M. Ravel, relevând astfel influența jazzului și, în special, a creației lui Gershwin, asupra lui Ravel.

Astfel, observăm că atât Ravel, cât și Rachmaninov și Stravinski aveau legături strânse cu muzicienii de jazz americani. De altfel, peste timp, Stravinski a și dedicat lucrarea *Ebony Concerto (1945)* orchestrei de jazz a lui Woody Hermann și acestuia, în calitate de clarinetist solist.

Aceasta este o fotografie inedită cu Stravinski - dirijor - la repetiția cu mica orchestră de suflători cu secție ritmică și instrument armonic, pianul, (de tip Big Band) a lui Woody Hermann :

(Sursa: world wide web - public domain)

Sonata nr. 2 pentru vioară și pian a fost compusă de Ravel între 1923 și 1927. Astfel, în această perioadă de 4 ani în care Ravel a lucrat la această sonată, a avut loc evenimentul din 1924, în care a fost inclusă și premiera *Rhapsody in blue* a lui Gershwin. Mai mult, în 1926, Gershwin publică și cele ***3 Preludii pentru pian***, ambele lucrări lăsând urme adânci în conștiința creatoare a compozitorilor epocii.

Având în vedere unele asemănări din partea a doua a sonatei lui Ravel cu unele teme din creația lui Gershwin, cu siguranță că acestea l-au influențat pe Ravel, după cum vom observa din spusele autorului de mai târziu.

Partea a II-a din *Sonata nr. 2 pentru vioară și pian* poartă denumirea de "Blues", Ravel făcând trimitere către idiomul afro-american care a devenit parte componentă în subgenul muzicii secolului XX, jazzul.

Pe *Wikipedia english* apare informația că Ravel ar fi fost influențat, atunci când a compus sonata, de muzicianul afro-american, W.C. Handy, venit în turneu la Paris.

De altfel, Ravel a fost condus chiar de Gershwin și alți muzicieni americani la *Savoy Ballroom* să asculte jazzul acelei perioade, practicat în sălile de dans.

Varianta reală - dar, cu siguranță, incompletă - despre ceea ce l-a determinat și inspirat pe Ravel pentru această parte a sonatei este descrisă de Frank Tirro în *Jazz: A Hystory*[1]*.* Aici apare informația că Ravel a fost influențat de către clarinetistul Sidney Bechet, care a cântat la saxofon sopran cu *Will Marion Cook's Southern Syncopated Orchestra*, în 1919, în cadrul unui turneu în Franța.

Chiar Ravel îi sfătuia pe confrați, într-un interviu din *Musical Digest* nr.13 din martie 1928, să "ia jazzul în serios"[2] .

Așadar, avem chiar cuvintele lui Ravel, prin care încearcă să semnaleze faptul că muzica de jazz are un potențial extraordinar în ceea ce privește îmbogățirea soluțiilor de creație muzicală cultă - chiar dacă, la acel moment (anii 1920 -), vorbim doar de jazzul încă neașezat în integralitate pe principiile muzicii culte, așa cum s-a întâmplat după 1940.

Sonata este structurată în 3 părți :

1. Allegretto (Sol major)
2. Blues. Moderato (La b major)
3. Perpetuum mobile. Allegro (Sol major)

---

[1] Frank, Tirro, *Jazz: A History (NewYork: W.W. Norton & Co, 1977), p.160*

[2] Ravel, "*Take Jazz Seriously!", Musical Digest, 13 (March 1928), pp.49-51,* as quoted in Orenstein, *A Ravel Reader, p. 390*

După cum observăm, structura tonală a sonatei este una atipică, părțile I și III fiind compuse în Sol major, în timp ce partea a II-a este realizată în tonalitatea aflată la 5 cvinte inferioare distanță.

Foarte interesant este faptul că partea a II-a - cea pe care o vom analiza în detaliu aici - păstrează această combinație a travaliului tonal, prin modulația cromatică la 5 cvinte distanță, dar aici modulația este una definitivă. Astfel, partea a II-a debutează în Sol major și finalizează în La b major, lucru destul de rar întâlnit în practica componistică.

Înainte de a începe analiza acestei interesante părți a II-a denumită *Blues*, trebuie să subliniem faptul că prezența românească a fost parte din prezentarea în primă audiție mondială a lucrării. **Astfel, prima audiție a sonatei a fost realizată pe 30 mai 1927 la Paris, în cadrul unui recital în care solist era George Enescu iar la pian, Ravel...**

Pentru a înțelege ceea ce a realizat Ravel în partea a II-a a sonatei, trebuie mai întâi să știm ce este *Blues*-ul.

Blues este un idiom afro-american, o muzică etnică bazată pe o scară muzicală hexatonală.

C- Eb - F - F# - G - Bb
Do - Mib - Fa - Fa# - Sol - Sib

Această scară hexatonală provine din combinația celor două scări pentatonice :

A. Pentatonic major: Do-Re-Mi-Sol-La (C-D-E-G-A)

B. Pentatonic minor: Do-Mib-Fa-Sol-Sib (C-Eb-F-G-Bb)

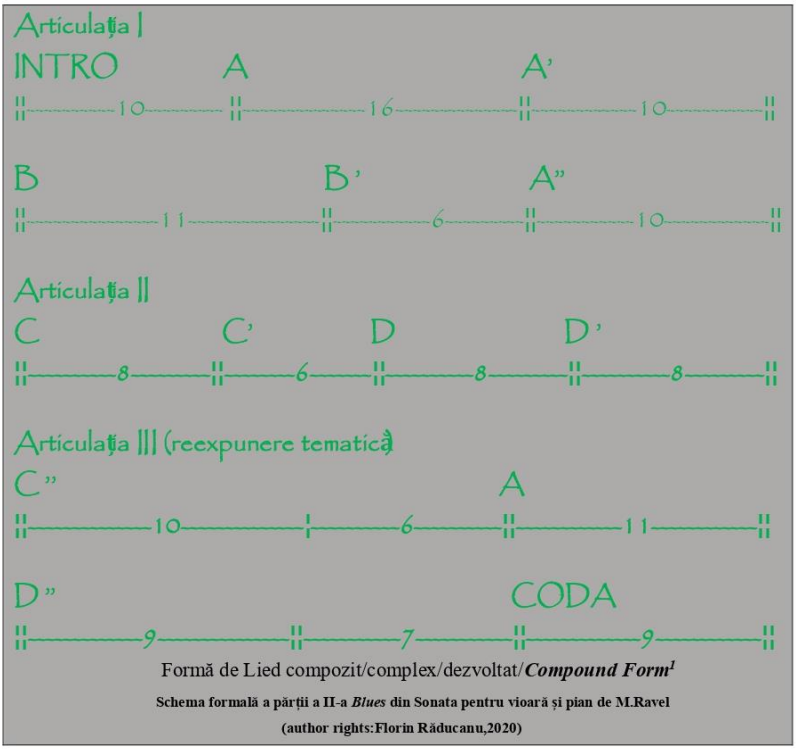
Astfel, scara hexatonală, denumită *blues scale* are un caracter bi-modal (major-minor), abaterile de la sunetele fixe ale scării hexatonale fiind denumite *blue notes.* Dacă ne raportăm la scara lui Do major, *blue notes* sunt: Mib - Fa# - Solb - Sib (Eb, F#,Gb, Bb) etc. De fapt, aceste *blue notes* provin din intonația netemperată, fiind sinonime cu microintervalele, precum sferturile de ton. În sistemul temperat al pianului modern, realizarea *blue notes* se face prin ambiguitatea modală major-minor, prin tenta lidiană a majorului (cu treapta a IV-a urcată sau a V-a coborâtă) și prin

ambiguitatea treptei a VII-a (*dominanth seven / acord major cu septimă mică - major seven / acord major cu septimă mare).*

Blues-ul a fost preluat și încorporat în creația de jazz, astfel devenind una dintre puținele forme muzicale specifice subgenului jazz, alături de forma de *Rhythm changes* (provenită din structura de Lied bipartit rotunjit a song-ului *I got Rhythm* compus de G. Gershwin). Cei care vor să înțeleagă mai mult despre forma de blues (major și minor) pot să consulte *Jazz Fuga Blues & Ghid practic de improvizație pe forma de Blues,* autor Florin Răducanu, Editura Grafoart, 2015.

Prezentăm aici o analiză personală, o schema formală a acestei părți :

Compound Form



Formă de Lied compozit/complex/dezvoltat/***Compound Form***[1]

Schema formală a părții a II-a *Blues* din Sonata pentru vioară și pian de M.Ravel

(author rights:Florin Răducanu,2020)

Partea a II-a este structurată pe o formă de Lied compozit / complex sau dezvoltat. Există 3 articulații (secțiuni care conțin mai multe subsecțiuni), după cum vom vedea, ultima articulație are rol de reexpunere a temelor precedente, o reexpoziție tematică.

Debutul părții se face cu structură introductivă - INTRO - (1 - 10) în care conceptul de bitonalitate este evident prin folosirea armurilor unor tonalități diferite, concomitent: vioara expune un *ostinato* în Sol major, care face trimitere către banjo, în timp ce pianul expune în La b major, un leitmotiv care apare de mai multe ori pe parcursul travaliului componistic.

Articulația I cuprinde subsecțiunile: A - A' - B - B' - A''.

În secțiunea **A** ambiguitatea tonală / modală se face resimțită, deși ambele instrumente sunt scrise acum cu armura tonalității La b major. Ambiguitatea modală (minor-major) se datorează intenției lui Ravel de a crea o temă in idiom *blues,* despre caracteristicile căruia am amintit mai sus. Astfel, acest **La b** în care este construită tema, are un caracter modal ambiguu, asemenea temelor cu formă de *blues* în care terța este mobilă și apar "blue notes".

Această primă temă are un caracter politonal, astfel :

- în ciuda armurii de La b major, motivul viorii este configurat pe *blues scale* în Sol (Nr. 1 m. 2-6), iar continuarea se face pe *blues scale* în Fa (m. 7-11)

- pe această configurație melodică modală, circuitul armonic al pianului este :

Abmaj#4(m1-7) // Abmaj7#5(m8-9) // Fm7[Ma7](m10) // F7b913(m11-12) // Bb7 9(m13-14) // Eb7b9 (m15) // C#m-Dm-Em-Eb (m16)

A' (Nr. 2) este de fapt, variat (în care se păstrează identic doar primul motiv, cel de-l doilea fiind variat):

Spre finalul secțiunii **A'** se creează o scurtă punte către **B** (m. 9 - 10).

În secțiunea **B** (Nr. 3), noua temă este expusă și dezvoltată de către pian, vioara având rol secund. Tema se compune prin secvențarea primului motiv (model + 2 secvențe), răspunsul / consecventa fiind realizat printr-un grup motivic

propus prin repetiție. Finalul perioadei asimetrice de 11 măsuri aduce o nouă punte pregătitoare pentru **B'** (Nr. 3, m. 10 - 11).

B' (sistemul 3, m. 2) este mai scurt (6 măsuri), grupul motivic al consecventei fiind mai scurt:

În încheierea articulației 1 apare **A''** (Nr. 4), o reluare a primului motiv (acum în Mi*b*) din **A**, dezvoltat prin secvențare în Fa#:

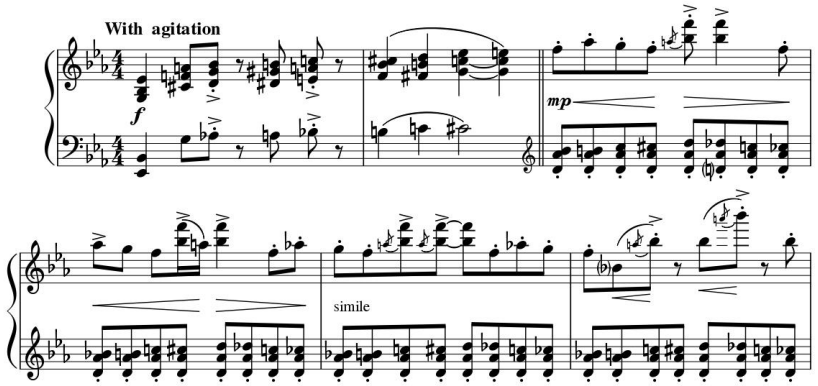
Articulația II

Odată cu secțiunea **C** (Nr. 5) începe cea de-a doua articulație.

Dacă până aici au existat vagi trimiteri către atmosfera tematică a song-urilor lui Gershwin - precum *Summertime* -, de această dată, cel de-al doilea grup motivic (la pian - sist. 2, m. 2 - 4, ex. de mai sus) al noii teme este o parafrază elocventă a motivului tematic din song-ul lui Gerswin, *Fascinating rhythm:*

FASCINATING RHYTHM

Music by
GEORGE GERSHWIN
Arranged by GEORGE GERSHWIN



Această tehnică de repetiție a unui motiv prin schimbarea accentelor metrice, folosind debutul motivului pe timpi diferiți, este clar de inspirație gershwiană.

În subsecțiunea **C'**, Ravel utilizează o tehnica imitativă de tip *canon*, dar într-un cadru politonal (Nr .5, m. 9 - 14). Imitația o realizează pianul, la mâna dreaptă, la interval de cvintă micșorată (duodecimă -). Practic, vioara expune o melodie pe scara pentatonică cu baza pe la, în timp ce pianul (cu mâna dreaptă) imită melodia, dar pe scara pentatonică cu baza pe re#, iar cu mâna stângă realizează o pedală, în cvinte, în cadrul modal cu baza pe re natural.

Grupul motivic secund - cel care este o parafrază la *Fascinating rhythm* a lui Gershwin, apare acum în ipostaza bitonală: vioara - fa# minor / pianul - Si# major (mâna dreaptă) & Si#[5#] (mâna stângă - m. 13 - 14):

Secțiunea **D** (Nr. 6) propune o surpriză din punct de vedere tonal. Un nou motiv tematic inspirat din stilul *Ragtime* aduce o modulație depărtată în Fa# major.

Această apariție a lui Fa# major o întâlnim și în Preludiul nr. 2 pentru pian în do# minor al lui G. Gershwin, realizat tot în idiom *blues.* Nu putem să nu ne gândim că Gershwin a publicat preludiul în 1924, perioadă în care Ravel lucra la această sonată…

@G. Gershwin*, Preludiu in C# minor*, fragment

D' aduce același motiv cu ritmică *Ragtime* în următorul circuit tonal : **Mi*b* major - F7(9) - Si*b* major** și se insistă pe această bază de B*b* major peste care vioara suprapune o contratemă în Re# minor.

Foarte important este faptul că, dacă nu aplicăm "cheia" enarmonică a decriptării partiturii, un muzician neexperimentat ar putea considera momentul, ca fiind unul abstract în care *clusterele* ar fi singura explicație la îndemână, dar nu este așa.

Articulația III

Așa cum arătam în schema formală a părții mediane din sonată, articulația a III-a are rol de reexpunere tematică, un fel de *reexpoziție.*

Prima reexpunere este momentul **C''** (Nr. 7), acolo unde Ravel reia tema pe care am denumit-o anterior parafrază la *Fascinating rhythm* a lui Gershwin. Fiind a treia reluare a acestei teme, am considerat-o **C''**. În timp ce pianul expune tema la mâna stângă, vioara realizează un acompaniment în stil *banjo* prin tehnica pizzicato. În această subsecțiune, compozitorul combină motive din tema întâi a secțiunii **A** cu motive din tema tip parafrază, proprie secțiunilor **C**, **C'** și acum **C''**.

C'' se continuă și la Nr. 8 din partitură, în finalul celor 6 măsuri fiind realizat un canon la interval de cvintă micșorată superioară.

După acest episod este readus momentul **A** (Nr. 9). În primele 4 măsuri, tema este expusă de vioară iar în background, pianul realizează o pedală de Re, cu cvinte suprapuse. Secretul acestei secțiuni constă în măiestria lui Ravel prin care a intercalat la vocea inferioară a mâinii drepte (o considerăm alto) tema din secțiunea **C.** În acest mod, această temă este expusă în E*b* minor cu suportul pedalei de Re (nr. 9, m.1 - 4), urmată de o altă expunere, la aceeași voce, în sol minor, pe suportul armonic în continuă metamorfozare cromatică.

Momentul **D''** reprezintă reluarea lui **D** și **D'** prin acumulare de energie, Ravel făcând apel la extinderea ambitusului instrumentelor, la extinderea acordurilor prin dublaje de sunete și poliacorduri care susțin izoritmic ideile tematice din discant, totul pentru realizarea momentului de *climax.* Pe lângă tema din secțiunea **D**, apare și cea de tip parafrază gershwiană din secțiunea **C** (nr. 10, m 5 - 9) :

Nr. 11 este continuarea lui **D''**, așa cum spuneam, o acumulare a energiei, acum prin realizarea motivului ostinato pe o pedală de Fa# în care falsa relație există din abundență. După această pedală de Fa#, tema este realizată pe o structură bitonală: La major / Si*b* (aceste structuri bitonale au fost întrebuințate constant în jazz, în special în perioadele "culte", precum *Hard Bop și Cool Jazz* din anii 1950):

Observăm că după acest *climax,* realizat prin acumulare de energie cu metode și tehnici specifice (amintite mai sus), ultima soluție fiind cea a unei pedale bitonale **Amaj/Bb**, subit - în *piano* - se realizează **CODA** prin aducerea temei întâi în dialogul celor două instrumente, *leitmotivul* din **INTRO** încheind structura, ambiguu din punct de vedere modal, cu tr. IV și V alterate, iar treapta a VII-a major-minoră, stabilindu-se, în final, ca septimă de dominantă. Final cu acord de septimă de dominantă ?!

Ce ar trebui să mai amintim despre Ravel? Se pare că acesta nu a dus lipsă de "bariere" sau "obstacole" puse în cale de persoane cu lipsă de viziune. Prima încercare de a intra la Conservatorul din Paris, secția compoziție, s-a soldat cu o respingere, pe motiv că "*he refuses to abide by traditional academic rules of composition, and, therefore his works, in their said opinion, are dangerously progressive*"[1]

Se pare că - din cauza scandalului mediatic creat - directorul Conservatorului de atunci, Theodore Dubois, a trebuit să demisioneze, locul lui fiind luat de talentatul compozitor, Gabriel Fauré, pentru care Ravel nutrea o admirație deosebită și un respect sincer.

[1] Orestein, Arbie, *Ravel: Man and Musician, Columbia University Press,1968*

Ca o concluzie, putem să observăm "clarviziunea" (***însușirea de a înțelege și de a prevedea desfășurarea unui fenomen, conf. DEX, 2009)*** lui Ravel în ceea ce privește esența estetică a jazzului, cel detașat de conjunctura socială care îi atribuia acestui subgen muzical rolul de *entertainment muzical.* Este cu atât mai interesant pentru muzicologia contemporană cum un geniu creator, precum Ravel, a înțeles, încă din anii 1920, atât de bine, dimensiunea estetică a muzicii de jazz - în special sinteza muzicală a lui Gershwin - și capacitatea acesteia de a influența ulterior compozitorii din întreaga lume, declarând în 1928: "*Abroad we take jazz seriously. It is influencing our work. The Blues in my sonata, par exemple, is stylized jazz, more French than American in character perhaps, but nevertheless influenced strongly by your so-called "popular music"*[1]*.*

SUMMARY

Florin Răducanu

Ravel and Gershwin, a relation with mutual influence through the „cryptocode" of the jazz music theory A partial musical analysis of the second part of *Sonata for violin and piano no. 2* by Maurice Ravel

Regarding Ravel's own words, "*abroad we take jazz seriously. It is influencing our work…",* this study emphasizes the way some of the well-known European musicians were influenced by incipient jazz, but the most important aspect is the comparative study through one may notice the influence of Gershwin's music over Ravel, as far as the *Sonata no. 2 for violin and piano* is concerned. Ravel discovered the real essence of jazz – the intellectual one, through Gershwin, as this is now a true standard for modern jazz music creators.

[1] Ravel, "*Take Jazz Seriously!", Musical Digest, 13 (March 1928), pp.49-51,* as quoted in Orenstein, *A Ravel Reader, p.390*

EVENIMENTE

MusiCOOLt

Șapte compozitori din patru zări – Gabriel Mălăncioiu și Gabriel Almași din Timişoara, Diana Rotaru și DanDe Popescu din Bucureşti, Șerban Marcu și Cristian Bence-Muk din Cluj-Napoca și Ciprian Ion din Iași – și-au propus să demonstreze că muzica contemporană (*art music*, cum i se mai spune) nu este deloc ermetică și inaccesibilă publicului ne-specialist, ci din contra: este vie, colorată și capabilă să genereze emoții puternice. Nu trebuie să fii muzician ca să te îndrăgostești de muzica contemporană, nici nu trebuie să ai vreo pregătire muzicală prealabilă pentru a te bucura de cele mai moderne limbaje muzicale. Trebuie să ai doar urechi curioase şi minte deschisă.

Ideea a venit în urma experienței și interacțiunii avute cu studenți nemuzicieni de la alte facultăți, la cursurile de Cultură Muzicală (Competențe Transversale) inițiate de Universitatea de Vest din Timișoara în urma cărora am remarcat o deschidere foarte mare a acestora către muzica contemporană.

Pornind de la premisa că percepția noastră este cultivată de mediul în care trăim, iar disonanța și consonanța sunt aspecte culturale (educate), precum și de la faptul că muzica este oglinda societății, am decis să inițiem o serie de ateliere prin care să scoatem muzica contemporană din festivalurile și concertele de nișă și să țintim un public neistruit muzical.

Atelierele care s-au desfășurat pe platforma ZOOM, periodic, din două în două săptămâni între 8 Aprilie și 1 Iulie 2021 au abordat teme diferite, iar dacă cineva în urma acestor întâlniri a devenit curios, pot spune că ne-am atins obiectivul.

MusiCOOLt s-a adresat în primul rând celor **neinițiați** – dar curioși – în muzică și a prezentat muzica nouă (contemporană) cu un limbaj clar, transparent, dezinhibat.

Abordările au fost foarte sincere, subiective și personale, ceea ce a oferit o notă de autenticitate fiecărei prezentări. Este extraordinar că pe parcurs s-au alăturat discuțiilor personalități precum compozitoarea Irinel Anghel și compozitorul Darie Nemeș-Bota (care prin completările lor au lărgit mult spectrul estetic, împărtășindu-și propriile experiențe și abordări) dar și interpreți și studenți muzicieni. Raportul numeric muzician/nemuzician al celor înscriși pentru platforma Zoom a fost mereu în favoarea primei categorii însă feedbackurile venite au dovedit că mesajul nostru a ajuns la publicul țintă.

Înregistrările cu prezentările care însumează **peste 10 ore**, pot fi urmărite în continuare pe pagina noastră de facebook: https://www.facebook.com/MUSICOOLT, alături de linkuri care fac trimitere la peste **55 de lucrări** muzicale (48 prezentate) și o bibliografie consistentă.

Trebuie să menționez energia și implicarea extraordinară a colegilor mei, fără de care acest proiect nu ar fi atins această anvergură: Dianei Rotaru, pentru promovare, lui Șerban Marcu, care a găzduit aproape toate atelierele pe platforma Zoom, lui DanDe Popescu pentru editarea video, lui Ciprian Ion, Cristian Bence-Muk și Gabriel Mălăncioiu. Mulțumesc Brigitei Almași pentru minunata grafica și tuturor celor care au participat activ sau pasiv la realizarea acestui proiect.

Gabriel Almaşi, inițiatorul MusiCOOLt

Gabriel Almaşi

Mersul trenurilor în muzică – 08 aprilie 2021

Muzica poate fi asemănată unei călătorii cu trenul. Pornești dintr-un punct și ajungi la o destinație. Pe parcurs întâlnești tot felul de peisaje, unele sunt deja cunoscute (poate dintr-o călătorie anterioară) iar altele sunt noi.

Pe de altă parte, istoria muzicii seamănă cu o gară de triaj, unele muzici rămân în depou, iar altele au o cale lungă și străbat continente.

De-a lungul timpului o serie de compozitori au schimbat macazul, iar în secolul XXI liniile au devenit foarte complexe. Unele se împletesc sau merg în paralel, se închid sau se deschid altele noi. Iar trenul funcționează datorită oamenilor! Dacă compozitorii se îngrijesc de linii și destinații, atunci putem spune că locomotiva este condusă de către interpreți (dirijori, instrumentiști) și muzicologi, iar pasagerii sunt melomanii. Unii coboară la prima stație, poate pentru a lua alt tren, iar alții călătoresc cu un singur tren o viață întreagă.

Trenul a reprezentat o sursă de inspirație pentru numeroși compozitori. Printre aceștia se numără și compozitorul francez Pierre Schaeffer, o figură extrem de importantă a secolului XX.

În 1948, pornind de la ideea că în mod tradițional muzica clasică începe printr-o abstractizare (notația muzicală), care se transformă ulterior în muzică, Schaeffer inventează muzica concretă, prin care încearcă, spune el, să construiască muzica invers, plecând de la fenomenele sonore de bază, pe care mai apoi le ordonează într-o compoziție. În lucrarea *Étude aux chemins de fer*, prima dintr-un ciclu intitulat *Cinq études de bruits*, Schaeffer utilizează ca material sonor sunetele unui tren, captate, ordonate și structurate apoi într-o formă muzicală.

Importanța lui Schaeffer în muzică este multiplă. Datorită lui, surse sonore (sunete) noi au pătruns în vocabularul limbajului muzical. Mai întâi sunete concrete, iar mai apoi, sunetele produse de instrumentele tradiționale prelucrate cu ajutorul mijloacelor electronice. El a fost printre primii muzicieni care a utilizat și prelucrat sunetul înregistrat cu scopul de a realiza o compoziție și care a folosit tehnica de înregistrare într-un mod creativ, valorificând puterea instrumentelor

electronice. A redefinit zgomotul și ideea de zgomot și tot ceea ce se credea înainte despre sunetul muzical. Teoria muzicii arată altfel dupa Pierre Schaeffer!

Cu o viziune mai romantică asupra trenului ne surprinde compozitorul brazilian Heitor Villa-Lobos, în lucrarea *O trenzinho do Caipira* (Micul tren al țăranilor). Villa-Lobos reușește să redea aici prin intermediul melodiei, a ritmului și a instrumentelor populare braziliene (precum *ganza* și *reco reco*), punerea în mișcare și drumul unui tren cu aburi. Lucrarea este o toccată, fiind ultima dintr-o suită intitulată *Bachianas Brasileiras* (1930), remarcabil construită din punct de vedere timbral și ritmic.

Compozitorul elvețian, născut în Franța, Arthur Honegger este autorul unui număr semnificativ de simfonii, operă, operete, oratorii, balete și lucrări camerale. Printre cele mai interpretate lucrări orchestrale ale sale se numără și *Pacific 231*, scrisă în 1923. Titlul face trimitere la o locomotivă cu aburi, proiectată de firma americană Baldwin la comanda companiei de căi ferate din Noua Zeelandă. Orchestra devine aici un mecanism uriaș pe care Honegger îl pune în mișcare, „dând sentimentul unei accelerații matematice a ritmului, în timp ce mișcarea însăși se încetinește” (Arhur Honegger, *Sunt Compozitor*, Ed. Muzicală, București, 1966).

Charles Edward Ives a fost unul dintre primii compozitori americani cu renume internațional. Muzica sa considerată foarte originală utilizează deseori citate sau straturi melodice suprapuse. Ives s-a inspirat din melodii și cântece religioase, tradiționale, cântecele galeriilor de la meciurile de fotbal, ale fanfarelor locale, paradele de sărbători, cântece patriotice, balade de salon și melodiile lui Stephen Foster.

În partea a doua din simfonia a IV-a, intitulata *Comedy*, Ives utilizează materialul sonor (orchestrat) dintr-o lucrare de a sa mai veche scrisă pentru pian, *The Celestial Railroad* (Calea ferată celestă), inspirată din nuvela cu același nume al lui Nathaniel Hawthorne. În nuvela sa, Hawthorne parodizează cartea *The Pilgrim's Progress* de John Bunyan apărută în secolul al XVII-lea, care descrie călătoria spirituală a unui creștin prin viață.

În nuvela lui Hawthorne, naratorul călătorește din Orașul Distrugerii în Orașul Celest – dar nu pe jos, așa cum a făcut-o

inițial pelerinul Christian din *The Pilgrim's Progress*, ci ca pasager într-un tren. Trenul este redat muzical printr-o suprapunere de melodii patriotice sau muzici cântate de galerii din tribune la meciurile de fotbal.

Comedia lui Ives face trimitere la tot ceea ce se întâmpla de fapt în America, în special începutul mecanizării, aspectul zgomotos al civilizației moderne. Este o parodie a agitației și excesului de zgomot din societatea modernă și o parodie a muzicii care se cânta în ceainării, așa numita muzică de salon. Sunt suprapuse mai multe realități, straturi, melodii care aparent nu au nicio legătură.

În concluzie, elementele din care e făurită muzica „nouă" își trage seva din realități care ne înconjoară. Toate sunetele, sonoritățile pe care le întâlnim utilizate în muzică sunt din jurul nostru, trăim cu ele, le respirăm, le auzim și uneori poate chiar le ascultăm. Muzica se poate realiza cu orice mijloc sonor și ar putea fi orice fel de organizare sonoră, care are o formă (o direcție și o structură), un concept, se petrece în timp, are o ordine (e organizată) și un mesaj, satisface sau dimpotrivă, păcălește așteptările, cu condiția să fie locuită (acolo unde e muzica să fie și omul)! Muzica este strâns legată de natura umană, iar natura umană e cultura. Muzica se redefinește mereu, iar integrarea bogăției sonore din jurul nostru face ca muzica nouă să fie cu adevarat extraordinară.

Gabriel Mălăncioiu
Mierla staccato – 22 aprilie 2021

Sunetele naturii au fascinat compozitorii din cele mai vechi vremuri. Regăsim urme ale acestor influenţe în mai toate perioadele istoriei muzicale, vremurile în care trăim nefiind o excepţie. Cântul păsărilor a reprezentat un simbol al frumuseţii nealterate a naturii, iar pentru mulţi compozitori zborul păsării a oglindit aspiraţia către libertate, către împlinirea spirituală.

Fire nevăzute leagă cântecul păsării de creația compozitorilor contemporani; semnalez o primă legătură urmărind transcripția cântecului privighetorii în notația muzicală realizată de compozitorul Alexander Liebermann: flexibilitatea intonațională și elasticitatea ritmică prezente aici ar putea

caracteriza numeroase partituri compuse în a doua jumătate a secolului XX.

Nu am putea aborda acest subiect fără să vorbim despre intensa preocupare a lui Olivier Messiaen (1908-1992) în acest domeniu. Urmăresc modul în care compozitorul francez încearcă să încifreze cântecul păsărilor în notație muzicală într-o lucrare de referință pentru creația camerală a secolului trecut, lucrare scrisă în condiții cu totul și cu totul deosebite: *Quatuor pour la fin du temps* (1941) – partea a III-a „Abîme des oiseaux". Viziunea încărcată de sacralitate transformă păsările în simboluri ale împlinirii spirituale: „păsările sunt opusul Timpului; ele reflectă aspirația noastră către lumină, către stele" ne spunea Messiaen. Flexibilitatea ritmică este probabil cea mai puternică amprentă lăsată de studiul păsărilor în creația lui Messiaen, dar în unele lucrări apar și preluări onomatopeice, exemplificate de compozitor într-un material documentar.

Activitatea științifică și muzicală a lui Olivier Messiaen a fost continuată de un discipol al acestuia: academicianul François-Bernard Mâche (n. 1935), cel care i-a urmat lui Yannis Xenakis la Academia de Arte Frumoase. În lucrarea *Korwar* pentru clavecin și bandă (1972) poate cele mai interesante momente sunt cele în care sunetele produse de păsări, broaște sau balene se amestecă cu sunetele clavecinului, într-un discurs în care ambiguitatea sursei sonore predomină. Subliniez un concept nou datorat lui François Mâche, acela al ornito-muzicologiei.

Aceeași ambiguitate a sursei sonore ne fascinează și în lucrarea *Cantus Arcticus* pentru orchestră (1972) – partea a III-a „Swans migrating" compusă de Einojuhani Rautavaara (1928-2016), într-o abordare mai apropiată de tradiția muzicală: efemerele pânze sonore ce amintesc de perioada impresionistă sunt alăturate unui suflu melodic ce se reînnoiește continuu, îmbinându-se cu sunetele produse de păsări din apropierea Cercului Polar. Un alt compozitor puternic afiliat unei orientări ce vizează sacralitatea muzicii, Jonathan Harvey (1939-2012), recurge atât la procesarea cântecului înregistrat al păsărilor din zona Californiei, cât și la îmbinarea sunetelor produse de instrumente concomitent cu spațializarea, modularea lor în timp real în lucrarea *Bird Concerto With Pianosong* (2001) pentru

pian, ansamblu și live-electronics. Dialogul artă-natură-știință își găsește împlinirea în muzica compozitorului englez, care, în acord cu gândirea lui Messiaen, afirma: „păsările nu întruchipează doar bucuria nesecată de a cânta, ci și libertatea zborului".

Cântecul păsărilor nu a determinat compozitorii secolului XX să privească doar înspre viitor, prin integrarea noilor cuceriri tehnice, ci a însemnat și o reevaluare a trecutului muzical, cum ne demonstrează Ottorino Respighi (1879-1936) în suita orchestrală *Păsările* (1928) – partea a III-a „Găina". Spiritul ludic al lui Respighi se manifestă printr-o amplificare orchestrală a unei lucrări scrise cu 200 de ani în urmă de Jean-Philippe Rameau (1683-1764): „Găina", parte a amplului ciclu *Nouvelles Suites de Pièces de Clavecin.* O viziune mai intuitivă a integrării cântecului păsărilor în partitură ne oferă compozitorul italian Luigi Pizzaleo (n. 1971) în lucrarea *Tre meditazioni* (2011) – partea a II-a pentru vioară și live-electronics.

În finalul prezentării mă opresc asupra lucrării lui George Enescu (1881-1955) *Impresii din copilărie* (1940) – partea a IV-a „Pasărea din colivie și cucul de pe perete". Un compozitor iremediabil îndrăgostit de natură, purtând în suflet melancolia locurilor natale, Enescu recurge la imitări onomatopeice ale cântecului păsărilor prin folosirea tehnicilor extinse ale viorii.

Diana Rotaru
Cum prepari un pian?
Rețete pentru o ureche gurmandă – 6 mai 2021

Încă de la strămoşul său, *pianofortele* inventat de Bartolomeo Cristofori prin jurul anului 1700, pianul a avut rolul său bine definit în lumea aristocrației şi ulterior a burgheziei, de simbol al statutului social. De-a lungul anilor îi putem urmări evoluția de la condiția de *obiect de lux* închistat într-o zonă a *confortului* la cea de *organism viu*, partener de scenă şi de *aventuri* sonore. Mai precis, intrăm în lumea *tehnicilor extinse*, tehnici care au îmbogățit atât de mult paleta de expresii, de emoții a compozitorilor din secolul XX încoace, prin influențele venite mai cu seamă din jazz şi din muzicile orientale.

Încep cu un „aperitiv franțuzesc”, respectiv, cu „Aventurierul” Erik Satie (1866-1925), compozitor delicios de excentric şi *primul* care a preparat pianul, prin plasarea unor coli de hârtie pe corzi, în muzica pentru micro-piesa de teatru suprarealist, *Le piège de Méduse* (1913).

Foarte importantă este apoi „Bucătăria americană”, prin triada Cowell-Cage-Crumb. „Pianul frăgezit” poate fi o sintagmă asociată lui Henry Cowell (1897-1965), „pianistul-pugilist” ale cărui cronici erau concepute precum *review*-uri la meciuri de box. Precoce şi inventiv, Cowell este părintele muzicii experimentale americane, extrem de influent prin modul în care a folosit clusterele (cu palma, antebrațul sau chiar pumnul) în lucrări precum *The Tides of Manaunaun* (inspirată de mitologia irlandeză), dar mai cu seamă prin tehnicile de emisie pe corzile pianului, care au deschis uşa larg către o întreagă lume de posibilități sonore: dau ca exemplu lugubra *The Banshee* (1925), prima lucrare la care nu se cântă deloc pe claviatură şi *Sinister Resonance* (1930) şi care explorează fenomenul sunetelor armonice. Apoi „Pianul bine preparat” – John Cage (1912-92), cel cu numele predestinat „pe dos”, incapabil să stea în colivia tradiției. Povestea pianului preparat a început de la o dansatoare, Syvilla Fort, care i-a comandat *Bacchanale* (1938), iar tehnicile descoperite (cu ajutorul obiectelor din bucătăria proprie, cum altfel) au fost mult dezvoltate în capodopera sa, *Sonatele şi interludiile pentru pian preparat* (1946-48). Prin „Pianul umbrelor”, George Crumb (n. 1929), bijutier muzical mistic, fascinat de Natură, preia tehnica *harpei eoliene* de la Cowell şi o foloseşte cu succes în *Music of Shadows*, parte din ciclul *Makrokosmos* (vol. I, 1972). Tot în *Makrokosmos* şi-a creat şi autoportretul, *The Phantom Gondolier* – lucrare prin care suntem transportați într-o altfel de lume a umbrelor, una demonico-fantomatică în care pianistul devine un adevărat actor dezlănțuit.

Un al doilea capitol, „Pianul bine netemperat”, este dedicat pianului microtonal, „lichefiat”, explorat, printre alții, de magicianul Ivan Wyschnegradsky (1893-1979). Microtonalitatea are, pentru urechile obişnuite cu temperanța, un efect bizar de „patinare” sonoră, de glisare în afara realității, precum Alice în Ţara Minunilor – fenomen uşor de depistat în concertul pentru pian acordat în şaisprezecimi de ton *Balbuceos*, al lui Julián

Carrillo (1975-1965), alt mare pionier al aventurilor în interiorul sunetului şi inventatorul pianului metamorfozant.

Ce urmează? „Mecanisme şi mirapozi: rețete pentru leneşi şi rețete pentru harnici”, capitol în care îi pun față în față pe doi compozitori care s-au admirat reciproc foarte mult: pe de o parte, Conlon Nancarrow (1912-97) şi al său „Pian gata-preparat” care cântă singur muzici de o complexitate inaccesibilă unui interpret viu (*player piano*) şi, pe de altă parte, György Ligeti (1923-2006), care a scris pentru interpreți vii dar „foarte bine preparați”, *Studiile* sale cerând o virtuozitate aproape inumană. Dacă la Nancarrow vorbim despre canoane şi despre politempii, audibile în *The Boogie-Woogie Suite* (1948), la Ligeti mă opresc la singurul studiu care necesită un fel inedit de preparare, respectiv *Touches bloquées* (nr. 3, vol. I, 1985), unde pianistul „îşi pune singur piedici” blocând anumite sunete în timp ce cântă cu cealaltă mână.

Pentru final am ales un „Desert” incitant şi una din lucrările mele preferate pentru pian: o „tocătură de oase”, mai precis, *Toccata* (1995) lui Francesco Filidei (n.1973), o piesă la care se cântă exclusiv pe deasupra claviaturii şi pe lemnul instrumentului – o tehnică folosită şi de Helmut Lachenmann în al său *Guero* (1969-70). Pornind de la sensul verbului *toccare* care în limba italiană înseamnă „a atinge”, dar şi de la virtuozitatea genului de tocată, Filidei se foloseşte exclusiv de carcasa pianului, de scheletele său, transformând astfel pianul cu adevărat într-un instrument de percuție (în tradiția Ives-Cowell-Bartók); însă *tactilul* are, pentru compozitor, o semnificație foarte profundă care transpare şi în muzica sa, chiar şi atunci când se foloseşte de masca ludicului.

DanDe Popescu
Curiosul caz al minimalismului muzical: ce auzim și ce ascultăm – 20 mai 2021

Deși nu îmbătrânește invers, minimalismul muzical are și el o relație cel puțin ciudată cu timpul. Iar raportarea noastră (subiectivă) la artele interpretative este într-o strânsă legătură cu percepția timpului. De aici se naște întrebarea „ce auzim și ce ascultăm”, valabilă în orice context muzical, dar în special în

cazul particular al minimalismului. Suntem de cele mai multe ori ghidați – sau chiar supuși – de dorințele și așteptările noastre. În consecință, percepția temporală de care aminteam ne poate da o senzație de scurgere, de rupere sau chiar de stază în raport cu muzica.

Auz versus ascultare pune în evidență distincția între simțul auditiv și procesul ascultării. Dacă în cazul primului vorbim de o însușire (pre-)înnăscută, un dat care nu se află sub controlul nostru voit, în cazul ascultării implicarea activă a atenției și a memoriei este imperativă. Însă minimalismul muzical tinde nu arareori să șteargă sau măcar să obscureze linia de demarcație între cele două, astfel că prin repetiția motivică sau staza sonoră, interesul susținut să se destabilizeze, scăpând într-un rift al ascultării subconștiente. Ecoul muzicii se află astfel în sinele ascultătorului, el continuând într-o anumită măsură creația după propria sensibilitate și emoție, lăsând (sau nu) să încolțească sămânța sonoră sădită de compozitor.

Încep audiția cu două muzici *preminimaliste*, după cum le-am numit strict din perspectivă cronologică: prima piesă din *Musica ricercata* (1951-1953) de György Ligeti, *Quattro pezzi su una nota sola* (1959) de Giacinto Scelsi. Economia de mijloace, repetiția sau tiparele muzicale, drona sonoră sau liniștea poate fi o enumerare a caracteristicilor minimalismului muzical. Ca trecere către compozitorii curentului propriu-zis audiem un fragment din *Pastorala* (!) de Ludwig van Beethoven începând cu primele măsuri ale simfoniei, însă măsurile 16-24 (identice, cu excepția intervenției fagotului și planului dinamic) sunt redate în buclă. Armonia cadențială se dematerializează, sensul devine abstract, scos din contextul tonal, iar auzul începe/încearcă să dea noi valențe muzicii. Același lucru îl urmărește și Steve Reich în *It's gonna rain* (1965), o lucrare ce constă în prelucrarea unei înregistrări ce surprinde un predicator penticostal – *street preacher* – vorbind despre venirea potopului. Interesul compozitorului pentru defazările a două instanțe ale aceluiași motiv muzical îl putem observa în *Piano Phase* și *Violin Phase* (ambele din 1967), *Clapping Music* (1972) și alte lucrări. Preocuparea lui Reich privind procesul muzical – descris de el însuși ca fiind asemeni unui leagăn care este ridicat și apoi doar urmărit pasiv în desfășurarea mișcării

pendulare autonome – va domina creația sa pe care o sondăm cu fragmente din *Four Organs* (1970), *Music for 18 Musicians* (1974-1976), *Different Trains* (1988) sau *Three Tales* (2002).

Al doilea compozitor din SUA despre care vorbesc este LaMonte Young, format atât în tradiția clasică vest-europeană cât și în tradiția indiană, mai exact în muzica hindustani. Contactul cu această lume foarte diferită îl va fascina și va face să-și însușească anumite concepte și moduri de a gândi/trata muzica sub îndrumarea lui Pandit Pran Nath. Acest lucru se va reflecta în compoziții predominant statice, drone sonore peste care se desfășoară improvizații atât instrumentale cât și vocale. Dronele sale sunt însă conglomerate sonore, construite cu ajutorul mai multor generatoare electronice de sunet, formând un compus complex pe care auzul nostru îl descoperă și inventează în același timp (apropos de explicațiile de mai sus). Ascultăm câteva fragmente din *Well Tuned Piano* (1964), *The Tortoise, His Dreams and Journeys* (1964) și *Dreamhouse* (1974). Aceasta din urmă este o instalație audio-vizuală realizată în colaborare cu câțiva prieteni și artistul multimedia Marian Zazeela, soția compozitorului, și constă într-o casă în care fiecare cameră are propria lume sonoră și vizuală.

În Europa minimalismul a pătruns puțin mai târziu și are o abordare sensibil diferită de cea de peste ocean. În cazul lui Louis Andriessen avem de-a face cu o muzică intens ritmică, influențată inclusiv de hard-rock, după cum însuși compozitorul mărturisește. Motricitatea și nuanțele mari sunt caracteristice lucrărilor sale, dintre care sondăm *Workers Union* (1975), *De Staat* (1972-1976) și *Hoketus* (1975-1976). Atât ansamblurile cât și notația compozitorului olandez sunt nonconformiste, el preferând de regulă grupuri simetrice (în care întâlnim chitara electrică, chitara bas electrică sau chiar setul de baterie) cu ajutorul cărora speculează posibilitățile stereofonice – cum ar fi cazul lucrării *Hoketus*. În *Workers Union* însă, instrumentația nici măcar nu este specificată, indicându-se doar un ansamblu cu sunet mare, potențial gălăgios. De asemenea, în anumite lucrări întâlnim mișcarea în nemișcare, un fundal pe o structură motrică, un paradoxal continuum inert.

Arvo Pärt este promotorul a ceea ce este numit *minimalism sacru*, în cazul de față o muzică destul de detașată, cu o tendință ascentă relativ fățisă care trădează firea

religioasă, introspectivă a compozitorului. Acesta s-a inspirat din muzica gregoriană, imaginând o tehnică proprie – *tintinnabuli* – care presupune o polifonie între o voce melodică și o a doua, vocea tintinabulum, care face o figurație armonică. Din nou, procesul de evoluție din lucrări este în foarte multe cazuri evident și predictibil, ceea ce conferă și „împlinirea" în planul posibilelor așteptări muzicale. Tehnica tintinnabuli se lasă descifrată ușor alături de alte abordări cum ar fi segmentarea discursului cu pauze din ce în ce mai scurte care, alături de acumulările dinamice, dau senzația apropierii ansamblului de ascultător. Observăm acest proces în *Tabula rasa* (1977), în timp ce în *De Profundis* (1980) versurile soliștilor se îndepărtează treptat de un centru sonor în funcție de numărul de silabe.

Minimalismul muzical continuă să ofere o sursă de inspirație pentru compozitorii contemporani la mai bine de jumătate de secol de la apariția lui. Deși în multe cazuri raportarea față de el s-ar rezuma cel mai bine prin extremele sintagmei *love it or hate it* („ori iubești ori urăști"), consider că abundența și diversitatea curentului reclamă o atenție și analiză obiectivă care să deservească atât mediul academic cât și o posibilă apropiere de publicul meloman. Ca referință – și cu certitudine relevanță – la contextul social al anilor 1960 în SUA, minimalismul muzical poate fi drogul de inițiere (*gateway drug*) care să te „agațe" de alte muzici contemporane.

Șerban Marcu
Corul cum nu l-ați mai auzit:
muzica corală a secolelor XX-XXI,
între tradiție și experiment – 03 iunie 2021

S-ar putea crede că muzica pentru cor / grup vocal este o zonă de repertoriu în care noutatea și-ar putea găsi mai greu loc, dar ultima sută și ceva de ani a demonstrat că lucrurile nu stau deloc așa. Muzica acestei perioade a pendulat între direcțiile retro/neo și experimentul îndrăzneț și imaginativ.

Primii „corifei" ai secolului al XX-lea sunt, desigur, cei doi monștri sacri ai impresionismului, Claude Debussy și

Maurice Ravel. Fiecare dintre ei autor al câte unui triptic coral, sunt și astăzi în repertoriul ansamblurilor de gen. Pentru prezentarea MUSICOOLT l-am ales pe Ravel, care îmbină în piesa *Nicolette* (1914) ecourile sonore ale chansonului francez din secolul al XVI-lea cu diverse inovații timbrale – tenorul în registrul supraacut, pentru a ilustra muzical personajul unui paj, sau cântarea nazală.

Francis Poulenc, băiatul rebel care l-a găsit spre mijlocul vieții pe Dumnezeu, și care a lăsat în urmă o bogată creație corală și vocal-simfonică, amestecă cu dezinvoltură stiluri muzicale ale trecutului cu jazzul – la modă atunci – și cu armoniile picante, dense. În piesa *La blanche neige* (1936), pe versurile proto-suprarealistului Guillaume Apollinaire, sonorități de factură neorenascentistă apar alături de momente de reverie, ca să coloreze un text despre îngerii din cer, dintre care unul, îmbrăcat în bucătar, jumulește o gâscă, ale cărei pene cad pe pământ (de unde ninsoarea din titlu).

Agnus Dei (1926), din *Misa pentru cor dublu* de Frank Martin, pornește de la melosul în stil gregorian, pe care autorul îl acompaniază cu acorduri dense, aproape jazzy, într-un ritm repetitiv, greoi, obsedant. O lucrare splendidă a unui compozitor trecut cu vederea la vremea sa – premiera absolută a lucrării a avut loc aproape 40 de ani mai târziu, în 1963.

Heruvicul lui Krzystof Penderecki – cadoul făcut de acesta prietenului său, celebrul violoncelist Mstitlav Rostropovici cu ocazia împlinirii vârstei de 60 de ani – este o muzică ortodoxă scrisă de un catolic. Se aud în cadrul acestei piese, pe lângă densitățile texturale pentru care autorul este cunoscut, discrete ecouri bizantine și mai puțin discrete trimiteri spre muzica omofonă, armonică, specifică corurilor rusești, distribuită în acest caz ansamblului bărbătesc.

György Ligeti este prezent cu două avataruri muzicale, diferite ca stil și scrise în perioade distincte: celebra *Lux aeterna* (1966) și piesa a doua din ciclul *Nonsense madrigals* (1986-1993). În prima lucrare se pot auzi pânzele sonore specifice acestui compozitor, în relație cu străvechiul text al recviemului catolic, iar în cea de-a doua, scrisă pe versurile lui William Rands și cântată în primă audiție de renumiții King's

Singers, tonul este postmodern, imitând cu mijloace muzicale noi genul madrigalului renascentist.

Nuits (1967-1968) este capodopera corală a unui autor cu o biografie crâncenă: Iannis Xenakis își pierde un ochi luptând în cadrul unei organizații paramilitare, este condamnat la moarte în Grecia și face carieră ca arhitect și compozitor după evadarea din această țară. Piesa, dedicată tuturor deținuților politici din lumea întreagă, este un strigăt muzical violent, fără cuvinte, doar cu foneme, uzând de microintervale, glissandi și elemente de tehnică corală extinsă (șoapte, strigăte etc.).

Lucrarea *Gesang der Jünglinge* (Cântecul adolescenților) de Karlheinz Stockhausen, realizată între anii 1955-1956, nu este o piesă corală propriu-zisă, ci este considerată prima capodoperă a muzicii electronice. Aceasta utilizează ca sursă sonoră o înregistrare a unui băiat, Joseph Protschka, care cântă având drept text un fragment biblic din Cartea lui Daniel. Vocea înregistrată este suprapusă cu ea însăși, transformată în fel și chip și însoțită muzical de sunete produse electronic.

Am inclus în prezentare și o lucrare românească, prima parte – *Vai, bădică, dor ți-a fi* – din tripticul *Viersuri de dor* (1971) al compozitorului Vasile Herman. Scrisă pe versuri populare, această piesă nu utilizează citat folcloric, ci doar turnuri melodice cromatice specifice folclorului est-european, alături de numeroase elemente de tehnică corală extinsă, cu rol coloristic (spre exemplu pentru a sugera muzical foșnetul vântului).

În final, propun o lucrare scrisă în anul 2000, *Sleep* de Eric Whitacre, pe textul lui Charles Anthony Silvestri, o piesă mai puțin îndrăzneață din punctul de vedere al mijloacelor muzicale folosite, dar emblematică pentru o anumită parte a creației corale recente, aflată într-o zonă mai accesibilă, folosind cu delicatețe și cu sensibilitate acordurile cu note adăugate, într-o scriitură predominant diatonică.

Cristian Bence-Muk

Intertextualitatea – povestea din spatele muzicii secolelor XX și XXI – 17 iunie 2021

„Conceptul de *intertextualitate*, introdus în semiotică de Julia Kristeva în 1967, desemnează, în general, o relaţie a fiecărui text, respectiv enunţ cu alte texte pe care le absoarbe şi le transformă, în ansamblul aceleiaşi culturi literare" (Manu Magda 2013: 586). J. Peter Burkholder evită termenul de intertextualitate în muzică, deoarece acesta ar fi prea larg și vag, incluzând nu doar citările și aluziile recognoscibile, dar și asemănările generale, de ordin estetic, stilistic sau referitoare la tehnicile de compoziție. Astfel, el propune sintagme mai precis delimitate ca înțeles, cum ar fi „the uses of existing music" sau „musical borrowing" (Burkholder 1994: 862). Totuși, conceptul revine în forță în anul 2021, prin lansarea, chiar în data de 17 iunie 2021, a volumului colectiv *Intertextuality in music - Dialogic composition*. De ce am ales „intertextualitatea" ca subiect al prezentării noastre? În primul rând, deoarece aceasta, prin legătura ei cu alte muzici (posibil ale trecutului), crează conexiuni multiple și complexe, deschide punți de legătură cu muzica „nouă", în special pentru muzicienii sau melomanii atașați doar de muzica secolelor XVII-XIX. În al doilea rând, „povestea" nu este doar o tehnică didactică extrem de actuală („story telling"), dar deschide și un spațiu de manevră comun și pentru cei din alte domenii de activitate.

Primul exemplu care ilustrează conexiuni intertextuale, se referă la *Concertul pentru orchestră* (1943) de B. Bartók, partea a IV-a, *Intermezzo interrotto*, care, în cadrul formei tripentastrofice standard (A B A_{v1} B_{v1} A_{v2}) interpolează o secțiune C (după A_{v1}), care parodiază „episodul (tema) invaziei" din partea I a *Simfoniei a VII-a „Leningrad"* (1941) de D. Șostakovici, care, la rândul său, se presupune că ar face aluzie la aria *Da geh ich zu Maxim* din opereta preferată a lui Adolf Hitler (*Văduva veselă* de Fr. Lehár), dar și la imnul de stat al Germaniei, celebrul *Deutschland über Alles* (partea a II-a a celebrului *Cvartet de coarde op.76, nr. 3, „Kaiser",* în Do major,

de J. Haydn). Motivul parodierii pare să fie intensa utilizare a simfoniei lui Șostakovici ca muzică de propagandă a Aliaților, în cursul celui de-al Doilea Război Mondial.

Următorul exemplu, *Recital I (for Cathy)* de Luciano Berio, se referă la o piesă scrisă în anul 1972 pentru cântăreața americană Cathy Berberian, cu care compozitorul italian a și fost căsătorit între anii 1950-1964, cea care a dat viață multor prime audiții ale lui Berio. În această piesă, se regăsesc, sub formă de colaj (tehnică „brevetată" de compozitorul american Ch. Ives), peste 40 de citate din diferite lucrări din repertoriului cântăreței, inclusiv din alte lucrări ale lui Luciano Berio (de exemplu, *Epifanie* – 1961), dar și dintr-o lucrare a tatălui compozitorului, Ernesto (*Pioggerellina*).

Lucrarea orchestrală *Stele* (1994), op.33, a lui G. Kurtág abordează intertextualitaea într-o manieră mult mai subtilă, discretă și aluzivă, mai întâi prin unisonul pe sunetul „do", cu care debutează lucrarea și care trimite direct spre debutul uverturii *Leonora nr.3* de L. van Beethoven, apoi printr-un „omagiu lui Bruckner", trecut în partitură, concretizat în preluarea unui motiv la tube wagneriene din ultima lucrare a compozitorului austriac, rămasă neterminată (*Simfonia a IX-a*, partea a III-a), dar și prin acordul repetitiv, obsedant, care circumscrie finalul lucrării (partea a III-a) și care trimite, prin autoreferențialitate, atât la piesa pentru pian *In memoriam András Mihály* din volumul 6 al ciclului *Játékok,* cât și, aluziv, la „Lacul de lacrimi" din *Castelul lui Barbă Albastră* de B. Bartók.

Noi posibilități de abordare intertextuală, din ce în ce mai subtile, sunt evidențiate prin lucrarea *Time Stretch on Gesualdo* (2006) de Bruno Mantovani, care preia 130 de acorduri din madrigalul *S'io non miro non moro* de Carlo Gesualdo da Venosa, însă acestea nu vor putea fi recunoscute în timpul audierii piesei, deoarece durata lor este extinsă foarte mult, prin „stretching", astfel încât nu mai poate fi percepută înlănțuirea lor ca atare, dar și prin adăugarea numeroaselor planuri sonore adiacente (figurații, note străine, clustere, incizii melodice), care transformă preluarea acordică într-un simplu pretext de recontextualizare contemporană, într-un limbaj de secol XXI, a curgerii unui discurs muzical renascentist.

Intertextualitatea se poate manifesta și în context umoristic, motiv pentru care ultimul exemplu muzical reprezintă o „glumiță" sonoră aparținând compozitorului britanic Thomas Adès, care a transcris, în 1995, pentru un septet atipic (clarinet, clarinet bas, violă, violoncel, contrabas și 2 piane), piesa pop *Cardiac Arrest*, aparținând trupei britanice a anilor '80, Madness. Deși transcripția păstrează nu doar titlul originar, ci și „tonalitatea" și lungimea piesei pop, totuși se pot recunoaște și stileme sonore ale muzicii culte contemporane.

Prezentarea nu și-a propus să epuizeze subiectul abordat, ci doar să traseze câteva coordonate de bază ale acestuia, deschizând perspectiva unor viitoare cercetări, care să exploreze și alte aspecte ale unui domeniu extrem de vast și, în egală măsură, fascinant.

Ciprian Ion
Muzica religioasă în creația compozitorilor contemporani – 1 iulie 2021

Sentimentul religios, prezent încă de la primele forme de creativitate manifestate de umanitate, a fost și este însoțit de profunzimea ritualului, ce include diferite forme de exprimare artistică. Dintre acestea, muzica pare a avea cel mai puternic impact, alături de cuvânt. Ne-am axat prezentarea pe muzica religioasă a zilelor noastre, încercând să cuprindem diferite abordări componistice, din zone geografice și culturale diferite, cu aplecare doar spre religia creștină.

O trăsătură comună a tuturor compozitorilor contemporani, aleși pentru a ilustra acest vast subiect, este un soi de „îndulcire" a limbajului, prin readucerea în prezent a sonorităților și trăsăturilor de stil specifice unor epoci anteriore. Aproape orice lucrare religioasă compusă în zilele noastre poate primi prefixul „neo-" când ne referim la încadrarea stilistică, desigur, cu unele notabile excepții. Remarcăm, de asemenea, o nouă formă de abordare a consonanței în contextul acestei evocări a muzicii trecutului.

Din spațiul muzical românesc am ales două lucrări diferite din punct de vedere stilistic: *Glasurile Putnei* de Viorel

Munteanu, un poem vocal-simfonic neobizantin în care sunt valorificate cântări religioase din spațiul cultural mănăstiresc bucovinean, și *Te slăvesc pe Tine, Părinte* de Pascal Bentoiu, o miniatură corală modală cu inserții tonale, scrisă în tradiția compozițiilor pentru cor mixt ce deservesc cultul liturgic. Având surse de inspirație diferite, cele două lucrări cuprind, practic, într-o formă stilizată și elaborată, ambele forme de manifestare muzicală creștină de pe teritoriul românesc: cea bizantină și cea corală de influență occidentală.

O altă compoziție prezentată în cadrul proiectului a fost *Ultimele șapte cuvinte ale Mântuitorului* de Sofia Gubaidulina, pentru violoncel, bayan și coarde. Alegerea acestei lucrări ne-a servit în a ilustra faptul că muzica religioasă nu necesită neapărat prezența textului, mesajul fiind preluat de expresivitatea instrumentelor. De asemenea, compoziția este realizată pe baza unui limbaj inovativ, cu foarte puține ecouri din epoci anterioare, intrând în contrast cu toate celelalte lucrări alese pentru prezentarea noastră.

Ne-am oprit și asupra muzicii creștinismului apusean prin abordarea secțiunii *Lacrimosa* din *Recviemul polonez* de Krzysztof Penderecki, precum și a motetului *O magnum Mysterium* de Morten Lauridsen, aceste compoziții ilustrând două modalități diferite de abordare a tonalității în zilele noastre: forma hipercromatizată, instabilă și volatilă a compozitorului polonez și, în contrast, forma esențializată, diatonică și plină de culori armonice a compozitorului american.

Deși trăim într-o lume secularizată, creativitatea compozitorilor ce abordează muzica religioasă se caracterizează printr-o bogăție a formelor de limbaj neîntâlnită până acum. Libertatea de exprimare se manifestă și în domeniul muzicii, rezultatul fiind un caleidoscop stilistic plin de farmec, chiar dacă foarte multe dintre lucrări nu se mai adresează susținerii slujbelor religioase, ci sunt dedicate scenei.

SUMMARY

MusiCOOLt

Seven composers from four Romanian cultural centers – Gabriel Mălăncioiu and Gabriel Almaşi (Timişoara), Diana Rotaru and DanDe Popescu (Bucharest), Șerban Marcu and Cristian Bence-Muk (Cluj-Napoca) and Ciprian Ion (Iassy) have participated between April 8 and July 1st of 2021 in the MusiCOOLt educational project for non-musicians. The project was meant to prove that contemporary music can be accesible to anyone and that it's not an ermetic language, but a colorful, alive and emotional one. The idea first occured to Gabriel Almaşi after his experience with the very open minded non-musician students fron the West University in Timişoara, in the framework of the Musical Culture course. MusiCOOLt was a series of online ZOOM discussions, one every two weeks, on various subjects from concrete music, minimalism, extended techniques to choral or religious music. The presentations (over 10 hours of abut more than 48 musical works) can be viewed on facebook.com/MUSICOOLT. While the numeric balance between musicians and non-musicians that participated on ZOOM was still in favour of the first category, the open, friendly approach and the discussions that sparked with personalities such as Irinel Anghel or Darie Nemeş-Bota, as well as the positive feedback received online, have for sure raised an interest in a larger audience for contemporary music. A special mention to Brigita Almaşi for the wonderful graphics of MusiCOOLt.

ISTORIOGRAFIE

O comoară a muzicologiei românești ce-și așteaptă valorificarea
Fondul *George Breazul* din cadrul bibliotecii Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor (III)

Vasile Vasile

Materialelor menționate se adaugă cele **17.000 de fişe necatalogate** (doar la o mică parte – cea cuprinzând colinde și date despre colinde – le-am dat cote care să ajute la identificarea documentului original), înscrise la 15 aprilie 1971, doar cu acest titlu, într-un al catalog – *Registru manuscrise - III – U. C. M. R.,* depozitat în fondul *George Breazul,* toate fișele având același număr - *344*. Ele oglindesc calitățile omului de ştiinţă: impecabilă redare a conținutului și ordonarea lui, o caligrafie inimitabilă, o concizie şi o precizie de excepție; o parte dintre ele sunt scrise cu mai multe culori, autorul lor având în vedere încadrarea lor în diferite tematici și probabil pentru realizarea unui studiu asupra colindei. Nimeni până acum nu a semnalat prezența acestor fișe**, o adevărată zestre muzicologică și etnomuzicologică**, atenția fiindu-mi atrasă de **câteva sute de colinde.** Fișelor cuprinzând asemenea piese le-am dat numere de identificare, le-am scanat și le-am grupat în antologia pregătită pentru tipar, sperând să devină una dintre cele mai ample și reprezentative antologii de acest gen (cuprinzând nu numai textele ci și melodiile lor precum și sursele – cele mai multe primare), precedată de un studiu asupra obârșiei, evoluției, metamorfozărilor și marilor colecții și alcătuitorilor lor[47]. Operația s-a dovedit foarte migăloasă, dar s-a bucurat de aprobarea președintelui Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor – Adrian Iorgulescu - și a vicepreședintelui – Ulpiu

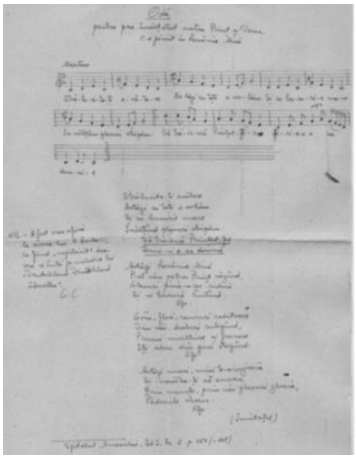
Vlad și apoi de răbdarea și înțelegerea bibliotecarilor, Elena Apostol și Eric Schlessinger și mai ales a gestionarei fondului – Eugenia Câlția, entuziasmată de inițiativa scoaterii în lumină a prețiosului tezaur cultural.

Cărturarul în sihăstria cărților sale

Despre o parte a acestui imens fond cărturăresc au știut doar cei care au contribuit la valorificarea lui parțială (studii, articole, recenzii, referate ș. a., ce au văzut lumina tiparului post-mortem, grupând materiale risipite în diverse publicații, unele păstrate în manuscrise) și au făcut trimiteri la el, în forme diferite, în primul rând **alcătuitorii celor șase volume** de *Pagini din istoria muzicii românești*: Vasile Tomescu[48], Gheorghe Firca – 1970[49], 1974[50], 1977 [51], Gheorghe Ciobanu[52], Vasile Vasile[53] și Titus Moisescu - îngrijitorul celor trei volume de corespondență[54] și a volumului D. G. Kiriac[55], fiecare limitându-se la profilul tematic al volumelor publicate. Unii dintre editorii volumelor amintite nu s-au limitat numai la prezentarea multilateralului autor, în prefețele celor șase volume (cele semnate de Vasile Tomescu, Gheorghe Firca și Gheorghe Ciobanu fiind prezentate în forme bilingve: română – franceză), ci au făcut **și referiri concrete și directe la fondul de carte și la însemnătatea lui pentru muzicologia noastră**. Ei au pledat pentru valorificarea prețiosului fond documentar al bibliotecii *Breazul* și invită la continuarea investigațiilor pentru prezentarea minei aurifere

rezultată din truda, migala, eforturile, acribia prețuirea, abnegația exemplară a unuia dintre cei mai autentici cărturari români.

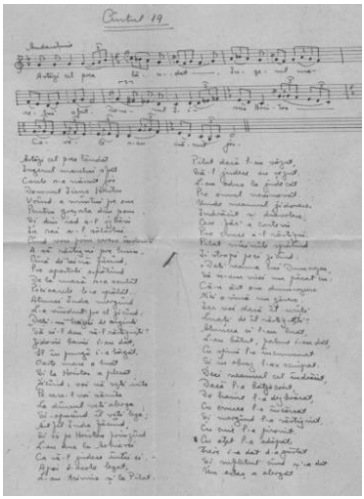
Cel care a cunoscut în detalii conținutul celor 17 registre în care sunt inventariate materialele fondului pare a fi **Gheorghe Ciobanu**, probabil solicitat de Doamna Breazul, pentru a-i oferi detalii mai ales despre manuscrisele psaltice, care sunt însoțite de unele însemnări ale reputatului bizantinolog. Este posibil ca Gheorghe Ciobanu să-i fi furnizat lui Paul Constantinescu, transcrieri în notație guidonică și informații despre unele lucrări, sau piese ale lui Anton Pann, necesare compozitorului pentru opera *O noapte furtunoasă.* O dovedește plicul în care i-a trimis câteva piese - plic necatalogat - existând posibilitatea să provină din fondul Paul Constantinescu, aflat în aceeași bibliotecă a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din București. *Oda pentru prea înălțatul nostru Prinț și Domn c-a primit în România Mică*, a fost eliminată din culegerea alcătuită de Gh. Ciobanu, la cererea lui N. Barbu, fiind considerată „nepotrivită deoarece se cântă pe melodia lui *Deutschland, Deutschland überalles".*

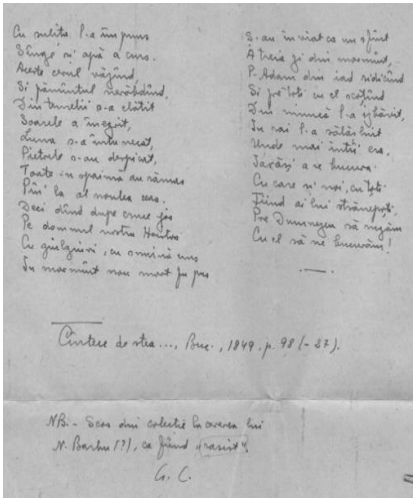


Plicul destinat lui Paul Constantinescu, cu transcrierile unor piese ale lui Anton Pann

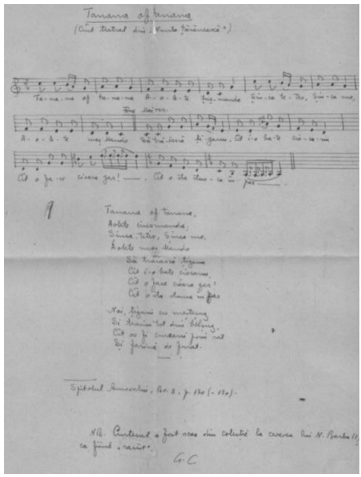
Anton Pann – *Odă pentru Prinț...*- din *Spitalul amorului*, 1850, br. 2, p. 154

Alte două dintre piesele transcrise pe portative de Gheorghe Ciobanu fuseseră eliminate din colecția realizată de bizantinolog, fiind considerate de cenzură, sau de referent „rasiste”: Cântul 19 - *Astăzi Cel prea lăudat* și cântul teatral din *Nunta țărănească – Tanana, of tanana.*





Fișă autografă a lui Gheorghe Ciobanu, cu transcrierea pe portative a după notația psaltică a colindei *Astăzi Cel prea lăudat* din broșura lui Anton Pann – *Cântece de stea,* 1849



Cântul teatral din *Nunta țărănească – Tanana, of tanana – Spitalul amorului, 1852, br. 3, p. 170*

Ca unul care i-a fost foarte apropiat sufleteşte şi i-a preluat şi continuat unele proiecte, Gheorghe Ciobanu ne-a lăsat şi un portret al omului George Breazul, realizat în luna mai 1970: „Era un om de suflet, afabil, comunicativ în cercurile în care se simţea bine, dar reţinut în alte situaţii. Integru, calculat în tot ce făcea, era totuşi prompt în a replica şi foarte tăios, chiar dur în riposte, ori de câte ori se simţea lezat. Mai mult decât orice însă, George Breazul era un pasionat pentru munca ştiinţifică. Acesteia i-a dăruit el tot ce a avut şi a putut: energie, timp, bani”[56].

Știu din discuțiile purtate cu eminentul bizantinolog și bizantinolog, Gheorghe Ciobanu, în locuința sa din strada *Liviu Rebreanu*, că profesorul său visa o enciclopedie privind **geneza muzicii românești,** subiect de mare complexitate și cu bătaie lungă, preluat de discipol și lăsat de acesta pe seama generațiilor viitoare, după realizarea de către amândoi a unor traiectorii generale. Îmi mărturisea adesea nemulțumirea pentru ritmul lent în care evolua dezvoltarea subiectului, printre jaloanele urmărite numărând-se volumele din seria *Izvoare ale muzicii românești*. Doamna Georgeta Breazul consacrase un dosar special subiectului – *Geneza cântecului popular românesc* – tema fiind inclusă în programul Academiei Române, instituție care accepta în 1956, proiectul ce-și formula ca principal obiectiv studierea folclorului românesc. Se elaborează un plan de cercetare, cu ședințe lunare la București și Cluj. Se prefigurează finalizarea unei istorii a muzicii românești. În 1958 tema trece la Institutul de Arheologie, proiectându-se chiar editarea unor volume, consacrate antichității, cu traduceri din texte din Xenofon, Platon, Plutarh, Virgiliu, Vasile cel Mare, Sfântul Ioan Hrisostom, Clement Alexandrinul, Niceta de Remesiana și alții. Nu sunt ignorate considerațiile lui Walter Wiora, Curt Sachs, lucrările *Prolegomene la o preistorie muzicală a Europei* și *Către o preistorie a muzicii occidentale* – fiind reprezentate în traducere în limba română și în rezumat în două dosare: *Doc. 433* și *Doc. 434*.

Într-un curs de istoria muzicii românești din 21 noiembrie 1957, stenografiat de Ioana Ștefănescu, George Breazul precizează prioritatea elementelor pentatonice în colinde, când luam o colindă și o analizam în genere, cu metrica hexa și

octosilabică, cu silabele de adăogire. Apoi vine și muzica la rând. Dar nu versul este acela care organiza exprimarea muzicală. Prioritatea o are factorul muzical. „Dacă din manifestarea practică a poporului au dispărut aceste picioare metrice (cu referire expresă la anapest), ele au rămas foarte frecvente în muzica noastră populară și din acest amestec de picioare binare și ternare au luat naștere acele faimoase măsuri eterogene 5/8 din peonii din poezia antică, 7/8 epitritul și multe alte împerecheri extrem de interesante”[57].

Ciobanu este unul dintre puținii care și-a îndeplinit obligația stabilită de Uniunea Compozitorilor de a valorifica prin tipar moștenirea brezistă, prezentându-i activitatea etnomuzicologică a profesorului său, la care mă voi referi în alte pagini. Anticipând, pot să atrag luarea aminte asupra faptului că discipolul va traduce în fapte proiectele dascălului – realizarea unor antologii ale izvoarelor muzicii românești. Mi-a vorbit cu multă satisfacție despre această realizare și de continuarea căutărilor dascălului privind geneza muzicii românești.

Amplul studiu, inserat în două numere ale revistei *Muzica,* consacrat muzicologului George Breazul, de către unul dintre eminenții lui continuatori, **Vasile Tomescu**[58], pare a fi printre cele dintâi materiale ce fac trimitere și integrează elemente din biblioteca eminentului muzicolog. Expunând opt fișe reprezentative din arhiva lui George Breazul, muzicologul evidenția faptul că fondul de fișe „prezintă o dublă valoare: intrinsecă - de tezaur, de izvoare privind muzica pe teritoriul românesc - și alta metodologică, întruchipare plină de răsunet pedagogic a unei metode științifice de studiu și de constituire a sistemului muzicologic național”[59]. Fișele în discuție sunt rezultate „dintr-o profundă cunoaștere a acestor probleme, adevăruri fundamentale, exprimate lapidar și cu o documentare incontestabilă, puncte de reper în cercetarea actuală în acest domeniu”[60].

În urmă cu o jumătate de secol Vasile Tomescu formula deziderатul continuării investigării trecutului muzical al culturii românești pe baza materialelor adunate de mentorul său: „Fondul de fișe George Breazul reprezintă **sinteza unei profesiuni de credință, a unui sistem pedagogic, a unei metode de cercetare**, a unei convingeri în originalitatea și perspectivele culturii muzicale naționale, **un mijloc și un**

îndemn pentru ca muzicologia noastră de astăzi să realizeze lucrările sale capitale de cuprindere și demonstrare a trăsăturilor estetice și de structură, proprii artei muzicale naționale”[61].

Cataloagele lucrărilor muzicale datorate Clemansei Liliana Firca[62] și lui Mihai Popescu[63] au și ele în vedere și anumite partituri aflate în fondul *George Breazul*. Constantin Secară a încercat o primă prezentare a manuscriselor psaltice din fond, neincluzând însă toate documentele în această notație; cele în notație guidonică neintrând în sfera subiectului[64].

Presupunând că nu voi fi acuzat de un atentat la modestie, mă pot considera următorul beneficiar al bogatului, valorosului și diversului fond aurifer brezist și acest statut mi-a impus prezentarea lui la limita îngăduită de un asemenea studiu, găzduit cu generozitate de revista *Muzica*, cea care a făcut loc și altor materiale închinate aceluiași ctitor de cultură românească, în 1994[65], 2010[66], 2012[67], 2018[68]. Din păcate, nu mi-a folosit la vreme decât pentru anumite confirmări ale unor aspecte detaliate în cele două lucrări, ce erau elaborate la timpul când am descoperit fondul *George Breazul*: *Evoluția conceptului de educația muzicală din țara noastră* – lucrare de doctorat în Pedagogie[69] - și evoluția imnului național *Deșteaptă-te române*[70]. Majoritatea materialelor consultate de mine în cele mai diverse biblioteci din țară, din București (Biblioteca Academiei Române, Biblioteca Națională, Biblioteca Centrală Universitară, Biblioteca Sfântului Sinod, Biblioteca Universității Naționale de Muzică, Arhivele Statului) Iași (Biblioteca Centrală Universitară *Mihai Eminescu,* Biblioteca Județeană, *Gheorghe Asachi,* Biblioteca Conservatorului *George Enescu*, Arhivele Statului, muzeul *Vasile Alecsandri)*, Cluj – Napoca (Filiala Bibliotecii Academiei Române, Biblioteca Conservatorului *Gheorghe Dima*), Brașov (Biblioteca *ASTRA*), Piatra Neamț (Biblioteca *G. T. Kirileanu* – fostul bibliotecar al Curții regale), Sibiu, Timișoara, Craiova, Alba Iulia, Chișinău etc. se găseau toate, adunate la un loc, în acest fond, grupate în dosarele intitulate *Educație muzicală* și *Deșteaptă-te, române*. Din nefericire, George Breazul a fost nevoit să se rezume doar la o prezentare sumară a vastului subiect – istoricul a ceea ce va deveni în vremurile noastre imnul național al României[71].

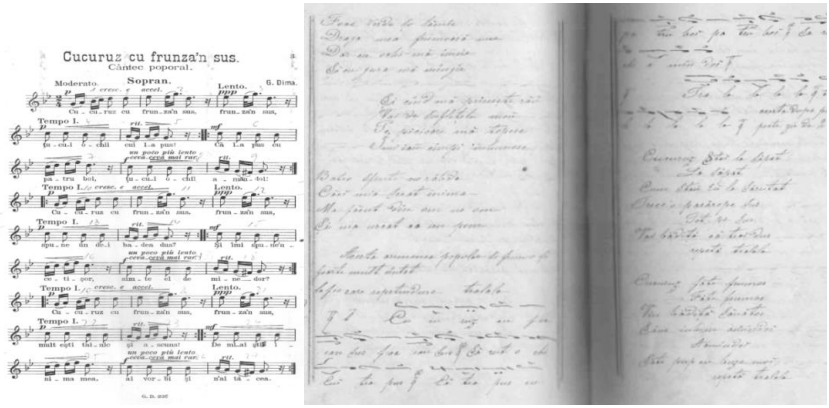
Interesul lui pentru istoricul actualului imn național este ilustrat de numeroasele fișe ale acestei teme, dintre ele detașându-se una dintre cele care urmăresc circulația melodiei.

A. Mureșianu
Deșteaptă-te Române
Cânt patriotic
Col. „Veselia Română", № 7. –
Ed. Magazinul Conservatorului, Bucureşci – N. M. Sp

Din nefericire, **numărul celor care s-au apropiat de imensul fond documentar este foarte redus.** Nici lucrarea de doctorat consacrată personalității lui George Breazul a lui Petre Brâncuși[72] nu dovedește cunoașterea, măcar superficială a acestui important fond, deoarece citează nici-unul din materialele bogatului fond ce ilustrează concepția educațională a lui George Breazul, limitându-se doar la enumerarea titlurilor unora dintre publicațiile bibliotecii ilustrului PROFESOR, fără nici-o precizare de identificare a acestora (manuscrisele citate sunt trecute la „cărți rare", deși organizatoarea fondului le-a înregistrat într-un alt catalog - cum se poate vedea). E greu de acceptat faptul că autorul lucrării de doctorat ar fi văzut manuscrisul lui Pană Brăneanu, în notație psaltică și citat fără nici-un reper de identificare în masivul fond de documente înregistrate în cataloage, ori *Catavasierul bisericesc*, fără notație, din secolul al XVIII – lea, sau cele două lucrări tipărite - nu scrise - de episcopul Filoteiu al Buzăului: *Slujba sfințirii bisericii* – 1853 și *Anastasimatar bisericesc* - 1856. O fi văzut președintele comunist al breslei muzicienilor măcar coperțile cărților lui Theodor Fokaeos, în limba greacă ecleziastică și în notație psaltică: *Irmologhionul calofonicon* – 1835, *Anastasimatarul argon și sintomon* – 1847, *Pandora* – 1843 – 1846, *Evterpi* – 1830 etc., sau *D. Ioannis Chrysostomi* - cu numele stâlcit de autor – Chisostomul, care, scris corect, este același cu următorul citat de listă: Gură de Aur - *(…) opera …in quinque tomos digesta* - 1549? Cele două titluri ale lui Anton Pann – *Cântece de stea* – 1848 și *Cântece de stea* – 1848, de pe următoarea pagină a catalogului de cărți rare din biblioteca lui George Breazul, citata de Brâncuși, sunt ale aceleeași lucrări, nevăzută de autorul tezei de doctorat, fiind în scriere chirilică Și exemplele ar putea continua. S-ar putea ca o parte a

acestor observații să se găsească în plicul închis înmânat după susținerea doctoratului de către Sigismund Toduță, amintit de Octavian Lazăr Cosma în memoriile sale.

Obligația de a reveni asupra materialelor consacrate imnului național m-a ajutat să găsesc explicația prezenței în dosarul respectiv a *Imnului Israelului*, ceea ce atunci când am luat cunoștință de dosarele tematice nu știam. Astăzi știu datorită acestor materiale documentare ale cercetătorului: statul Israel este reprezentat muzical prin melodia populară *Cucuruz cu frunza-n sus,* care a circulat în mai multe variante, prelucrate de Gheorghe Dima, Guilelm Șorban și Timotei Popovici (în culegerea sa poartă titlul *Luncile s-au deșteptat*) și de alți muzicieni români.



Cucuruz cu frunza-n sus - Dima și din *Ms. 4700* din fondul Breazul
melodie devenită *Imnului Israelului*

Nu am știut de existența unei grupări pe criterii tematice a materialelor care au alcătuit volumul VI din *Pagini din istoria muzicii românești,* în care am adunat texte referitoare la educația muzicală, muzica bisericească, muzica în Basarabia și Bucovina, adunate după extinse cercetări în alte biblioteci, amintite[73].

Ordonând materialele fondului *George Breazul*, pe criteriul cronologic, combinat cu cel tematic am ajuns la forma prezentată în continuare, dominată de apartenența tematică, rezultând amintita **presupusă coloană vertebrală tematică** ce poate ajuta la sistematizarea lor: istoria culturii universale, istoria culturii românești, bizantinologie și istoria muzicii

bisericești, etnomuzicologie – centrată pe activitatea *Arhivei fonogramice* - muzicologie și critică muzicală, având în centru activitatea interpretativă și creatoare de excepție desfășurată în țară de George Enescu, educația muzicală, concretizată în programe, manuale și culegeri de cântece pentru școlari, dar și articole și studii în care pledează pentru o educație artistică bazată pe necesitățile sufletești ale „puilor de români", pe dezvoltarea spiritului patriotic și creator al copiilor.

Pentru unele dintre materialele privind istoria culturii universale am făcut deja anumite trimiteri ce vor fi completate în paginile închinate activității etnomuzicologice și muzicologice, reflectând deschiderea cercetătorului spre universalitatea muzicală – pe de o parte – și spre abordări europene – de cealaltă parte.

Cel dintâi beneficiar și valorificator al uriașului fond documentar a fost însuși George Breazul, care a reușit să integreze o parte a acestui valoros material în marea sa sinteză – ***Patrium Carmen***[74] – în **cartea consacrată circulației creației lui Mozart în țara noastră**[75], în **colecția de *Colinde***[76], **în articolele** [77] **și în studiul consacrat colindei**[78], dar și în numeroasele studii adunate postum în **cele șase volume de *Pagini din istoria muzicii românești*** amintite, în monografiile lui **Gavriil Musicescu** și **D. G. Kiriac** – ambele menționate mai sus - **dar au rămas spre a fi valorificate mii, zeci de mii de materiale găzduite de acest fond de aur al muzicologiei românești**, partituri, articole, documente importante, doar unele ajungând în materialele citate. Parcurgerea fondului în discuție ajută la identificarea multor date inedite despre Musicescu și Kiriac, cel din urmă prezentat sub mai multe nume: Dem Georgescu, Dumitru Georgescu Kiriac, prezent în fondul muzicologic cu foarte multe fotografii și cu materiale documentare, cronici și partituri. Activitatea ilustrului dirijor și compozitor face obiectul mai multor materiale documentare: *D. G. Kiriac și rolul operei sale în mișcarea corală Doc.* – 405, *D. G. Kiriac pedagogul – 407, D. G. Kiriac fondatorul societății corale Carmen – 408 – 409, Societatea corală Carmen și concertele sale* etc. Mulți dintre colegii lui au apelat la materiale din biblioteca sa, așa cum o arată scrisoarea pe care i-o adresează Ion Popescu – Pasărea la 18 ianuarie 1933, cerând lucrările muzicologilor francezi autori de lucrări despre notația

muzicală bizantină: „am nevoie de Rebours și Thibaut; ce zici, mi le poți împrumuta?”[79]

Breazul nu trece indiferent pe lângă *Psaltichia rumănească* a lui **Filothei sin Agăi Jipei** – *Ms. 61 din fondul Biblioteci Academiei Române* - rezervându-i o prezentare succintă în *Patrium Carmen*, punctând importanța „aceștii vlaho – musichii”.

Coperta *Psaltichiei rumănești* de Filothei sin Agăi Jipei

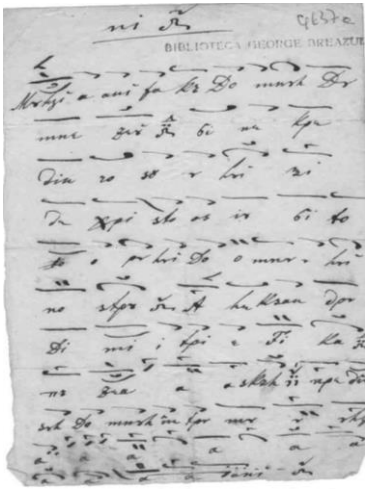
Documentele avute la îndemână pregătesc terenul pentru studierea acelor „elemente ce au putut trece din muzica bisericească în cântecul popular”[80].

Reiau doar ideea că Breazul nu se avântă spre manuscrisele muzicale psaltice din Moldova, dar preia din constatările unor cercetători avizați ai domeniului cum ar fi Gavriil Galinescu, autor al mai multor liturghii corale pentru voci egale, păstrate încă în manuscrisele pe care am fost nevoit să la predau Arhivelor Statului de la Piatra Neamț și pe care le-am prezentat detaliat în monografia amintită dedicată muzicianului moldovean - sau Constantin Erbiceanu.

Nu e atras de documentele putnene, câte se știau la timpul său, dar integrează în demersurile sale scrisoarea domnitorului moldovean, Alexandru Lăpușneanu, ce confirmă

existența în „Țara de Sus” a unei puternice școli de cântăreți. Unele manuscrise ar trebui căutate cu multă atenție în registrele cu partituri (repetându-se câteva sute de numere) și necesită reașezări adecvate conținutului lor, aspect semnalat și de Constantin Secară care găsește că unul dintre cele patru fascicule *IX – 4796* – continuă cântările din manuscrisul cu cota *IX – 4628*, unde sunt legate și trei foi volante ce nu au legătură cu antologia. Ms. *IX – 4628* „face corp comun cu *Ms. 4796*[81]”, copiat de Petre Chirculescu, cântăreț la Colțea și Biserica Albă. În realitate, sunt trei fascicule ale aceluiași manuscris al lui Chirculescu, ordonat astfel, după cântările caligrafiate: fascicula I: *Ms. 4796* (ff. 1 – 6) – după numerotarea Georgetei Breazul 12 – 13 și 8 – 11); fascicula: II *Ms. 4628* (ff. 7 – 18); fascicula III: *Ms. 4796* (ff. 19 – 21) – după numerotarea Georgetei Breazul 5 – 7. Fascicula a IV – a este dintr-un alt manuscris, neterminat – *Irmoase* - fără text (ff. 1 – 4). Celelalte file sunt foi volante – cum le consideră Georgeta Breazul, cuprinzând cântări ce nu au nici-o legătură cu cele din fasciculele detaliate: polihronionul pentru starețul mănăstirii Cernica – f. 14, cântarea *Mânecare adâncă era* – f. 15, *Heruvic* – f. 16.

În fondul gestionat în prezent de biblioteca Uniunii Compozitorilor am găsit și un polihronion închinat domnitorului Alexandru Ghica - *Ms. 4637* –



Mulți ani…pentru Domnul Alexandru D. Ghica –
Ms. 4637 din fondul *George Breazul*

o creație total necunoscută a diaconului Episcopiei Buzăului, Iosif Naniescu, recent trecut în rândul sfinților români de către Biserica Ortodoxă Română, cântare encomiastică ce lărgește spațiul creației laice în notație psaltică, în limba română. Este vorba despre o creație adresată primului domnitor regulamentar al Țării Românești

Bogatului fond de manuscrise psaltice care au aparținut lui Breazul se **adaugă extrasele, copiile, fotocopiile și fișele** consacrate domeniului, la loc de cinste urmând a fi citat ***Ms. 3244*** din fondul Bibliotecii Academiei Române.

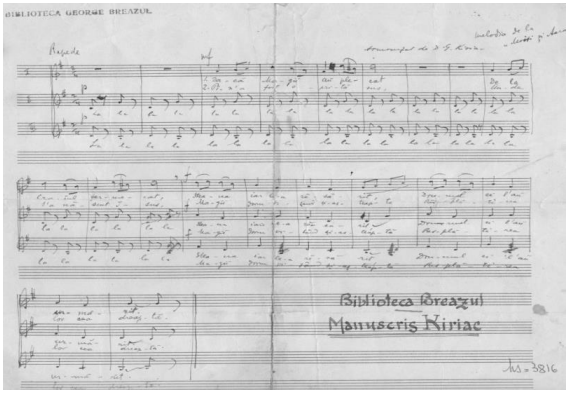
Fotocopie după *„Câteva irmoase ce să cântă după masă”, din Ms. 3244 B. A. R.*

Am arătat deja că **biblioteca lui Breazul posedă aproape toate cărțile tipărite de Macarie Anton Pann și Suceveanu,** unele fiind chiar în mai multe exemplare.

Fişă alcătuită și scrisă de George Breazul, despre Anton Pann: traseul activităţii muzicianului

Explicația prezenței acelorași materiale în mai multe exemplare trebuie căutată în faptul că multe dintre cărțile cu semiografie psaltică, dar și dintre cele cu notație guidonică, erau dăruite cărturarului de către cei ce știau prețul pus de cercetător pe astfel de „valori”.

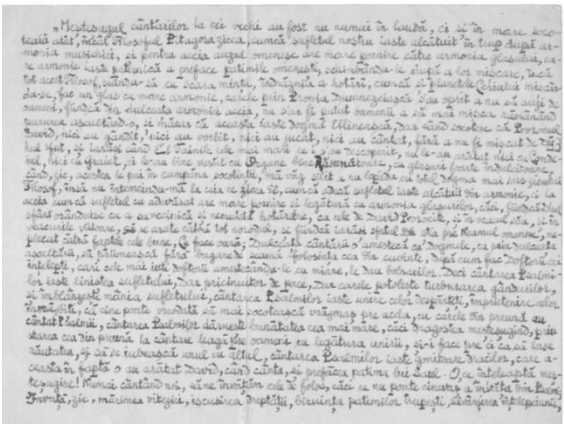
Alături de aceste elemente de referință ale creației lui Anton Pann reprezentată în fondul aurifer George Breazul, evident într-un alt registru – *Ms. IX - 3816* – am găsit manuscrisul lui D. G. Kiriac cuprinzând prelucrarea corală a cântecului de stea din culegerea finului Pepelei, cu noul text: *Dacă magii au plecat*:



Prelucrarea corală a lui D. G. Kiriac după melodia din culegerea lui Anton Pann, din 1848

Pentru a completa lista cărților de muzică religioasă, ajunse în fondul *Breazul* trebuie amintită una dintre vechile tipărituri românești care face referiri la „meșteșugul cântărilor la cei vechi” cea cu care se deschide celebra predoslovie a episcopului Chesarie al Râmnicului.

În pofida faptului că avea în propria bibliotecă celebra predoslovie, posesorul bibliotecii și-a făcut și un extras cu caligrafia sa exemplară.



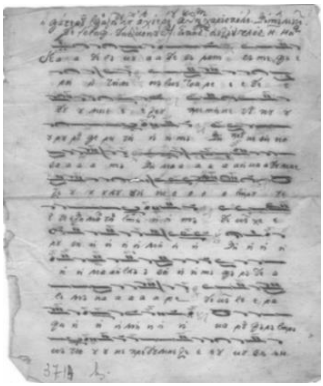
Predoslovia lui Chesarie, referitoare la „meșteșugul cântărilor”
Fișa lui Breazul - *nr. 1959*

Grație grijii lui George Breazul au fost conservate pagini memorabile de cântări psaltice, la loc de cinste așezându-se cele scrise de mitropolitul sanctificat recent de Biserica Ortodoxă Română și pe care l-am prezentat și în calitate de

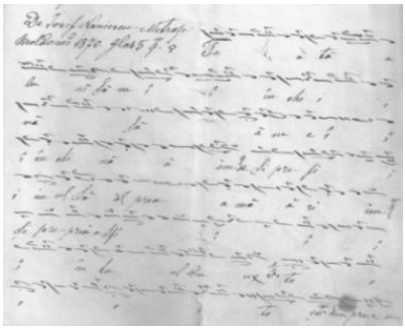
exponent de marcă al muzicii bisericești din deceniile de mijloc al secolului al XIX – lea – Iosif Naniescu[82] (*I: 3032, IV: 2479* etc.)

Reamintesc faptul că printr-o filă disparată, dăruită de arhiereul moldovean, lui Gavriil Musicescu, s-a putut reconstitui una din „vârstele" actualului nostru imn național – cea purtând textul lui Grigore Alexandrescu – *Din sânul maicii mele* - aspect detaliat în recenta lucrare achiziționată de Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor[83]. Alte creații ale psaltului descins din școala de psaltichie de la Buzău, prezentate pe file disparate, au fost „achiziționate" de Breazul, printre ele urmând a fi studiate creații necunoscute ale psaltului: *Văzut-am lumina*…- ultima cântare a Liturghiei sau axionul duminical…și *Tatălui să ne închinăm.*

Văzut-am lumina…, ultima cântare a Liturghiei „compusă și scrisă de Iosif, mitrop. Moldovei, 1852" – *Ms. 4637* din fondul *George Breazul*

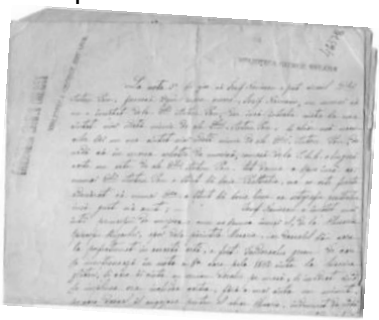


Ms. 3714 Breazul cuprinzând axionul „facerea Sf. Arhiereu Antim Hariopol, pe mai mic, de Iosif ierod. Ep. Buzău"



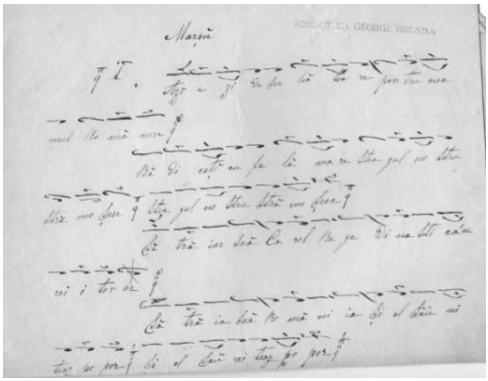
Creație necunoscută a lui Naniescu – Ms. 4659

Ms. 4637b ne furnizează unele detalii prețioase privind personalitatea psaltului Iosif Naniescu, consolidând ipoteza existenței unei școli de psaltichie la Buzău:



Ms. 4637b – date despre psaltul Iosif Naniescu

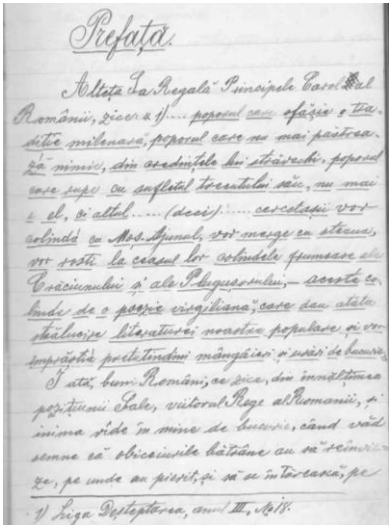
Utilizată nu numai în creații de cult, notația bizantină a fost convertită și pentru o creație omagială pentru regele Carol I. Am găsit unul dintre primele marșuri închinate primului rege al Principatelor Române– Carol I, cu o melodică necunoscută astăzi și notată cu semne psaltice: *Ridicați cu fală mare/ Steagul nostru strămoșesc, / Să trăiască Carol Rege, Dinastia-n viitor!"*



Marș închinat regelui Carol I

Pe lângă caracterul omagial al piesei trebuie remarcată motivarea unor astfel de elogii, determinate de ceea ce consemnează autorul culegerii – *Cântece de stea culese* - Ștefan Bazilescu - în prefața *Ms. IX - 4648,* „Alteța Sa Regală, Principele Carol al României zice: «poporul care sfâșie o tradiție milenară, poporul care nu mai păstrează nimic din credințele lui

străvechi, poporul care rupe cu sufletul său, nu mai e el, ci altul...»


Prefața.

Alteța Sa Regală Principele Carol al României, zicea el:... poporul care ofăiește o tradiție milenară, poporul care nu mai păstrează, în minte, din credințele lui străvechi, poporul care rupe cu sufletul tezaurului său, nu mai e el, ci altul... (așa zis)... cercetași voi colinde cu Mos Ajunul, voi merge cu steaua, voi vesti la ceasul lor colindele frumoase ale Crăciunului și ale Paștelui,— aveți de luat de o poezie vrăjitoare, care dau atâta strălucire literaturei noastre populare și vor împărtăși pretutindeni mângâieri și mult de bucurie.

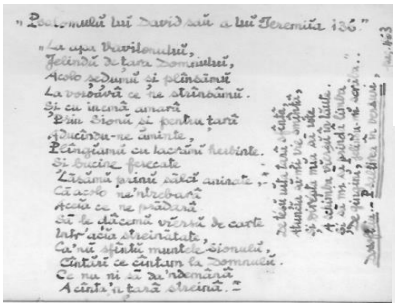
Și iată, buni Români, ne zice, din înălțimea poziției Sale, viitorul Rege al Românii, și inima vibe în mine de bucurie, când văd semne că obiceiurile bătrânești au să reînvie, pe unde au pierit, și să se întoarcă, pe

Ms. IX - 4648 copiat de Ștefan Basilescu

Sfera largă de abordare a psalmului, care s-a bucurat de o circulație muzicală cu totul aparte, urmărită în serialul găzduit de revista *Muzica*[84] mi-a permis descoperirea în biblioteca savantului a însemnatelor și rarelor culegeri de creații culese de la evreii care nu s-a mai întors în patrie (zecе volume), tipărite în Germania, de Zebi Idelsohn[85].

A. Z. Idelsohn – *Gesangeder Jemenischen Juden*, Leipzig, 1914, p. 73;

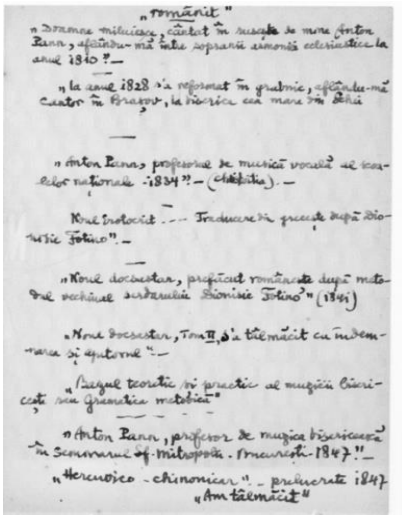
Cred că mult înaintea mea, psalmul a atras atenția lui George Breazul, care a adunat numeroase materiale documentare, dintre care selectez aici doar două: textul psalmului *La râul Vavilonului* din *Psaltirea în versuri* a mitropolitului sanctificat recent, Dosoftei și transcrierea pe portative a altui psalm al aceluiași ierarh ctitor de cultură românească – *Limbile să salte.*



La râul Vavilonului
din *Psaltirea în versuri - Fișa 543*

Limbile să salte – Fișa 544

O interesantă fișă a consacrat bizantinologul complexului proces de românire, preluând date consemnate de însuși Anton Pann.


„românit"

„Domnul milueaşte, cântat în muzică de mare Anton Pann, aflându-mă între soprani simonis ecleziastice la anul 1840 ?"—

„La anul 1828 s'a reformat în gramatic, aflându-mă cantor în Braşov, la biserica cea mare în Şchii

„Anton Pann, profesor de muzică vocală al seminarilor naţionale 1834" — (tipărită). —

Kiné Irmologhion — Traducere în greceşte după Dionisie Fotino". —

„Kiné doxastar, prefăcut românește după metoda vechiului sârbescului Dionisie Fotino" (1841)

„Kiné doxastar, Tom II, s'a tălmăcit cu îndemnarea şi ajutorul "—

„Izvodul teoriei şi practicei al muzicii bisericeşti sau Gramatica muzicii"

„Anton Pann, profesor de muzica bisericească în Seminarul sf. Mitropolii. Bucureşti. 1847"—

„Heruvico - chinonicar" — prelucrat 1847
„Am tălmăcit"

Vom vedea în paginile următoare că Breazul și-a propus urmărirea unor presupuse legături dintre unele elemente ale

melodicii liturgice și ale colindei cu coralul gregorian și în muzica ebraică, aflate în circulație în Asia, Persia, Yemen etc.

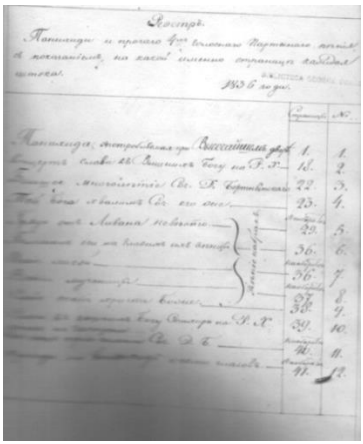
Bizantinologul și-a procurat un exemplar al lucrării antice a episcopului **Niceta de Remesiana** – *De psalmodiae bono – Despre foloasele cântării – III – 4219* - și teologul **Matei Pâslaru** i-a tradus lucrarea în limba română, același traducător realizând variante în limba română din anumite extrase din vechi scrieri în limba greacă și latină, referitoare la fenomenul muzical. Cele două variante, în limba latină și în limba română mi-au servit la elaborarea studiului din 1996[86] și conturării rolului ierarhului danubian în evoluția muzicii bizantine[87]. Breazul apelează la specialiști redutabili acolo unde competența sa nu operează. Exemplul citat, al preotului Pâslaru, traducător din limba elină și latină al unor texte necesare cercetării, trebuie suplimentat cu cel al lui Nestor Camariano, traducător din limba greacă.

Pentru **perioada cântării de cult corale, influențată de cea rusească,** Breazul și-a procurat mai multe partituri și documente, unele amintite anterior. Lor se adaugă cele ale arhimandritului Visarion (*III – nr. 4265*), ce reliefează rolul acestei cântări în cultura noastră, continuată cu formele înnoite ale lui Gavriil Musicescu, bine reprezentat în fondul muzicologului prin aproape toate lucrările sale tipărite, care au stat la baza monografiei muzicianului ieșean, dar și prin documente inedite (*IX – 3627 – 3646 – 3652, 3684 – 3685, XI – 337 – 350, 356 – 372*), printre acestea din urmă găsindu-se inclusiv actul de cununie al muzicianului ieșean. Necesitatea reabordării activității și creației lui Musicescu - mai ales a celei religioase – nu mai trebuie argumentată dacă avem în vedere faptul că la timpul când a publicat monografia muzicianului moldovean, Breazul a fost obligat să suporte rigorile cenzurii comuniste, neputând să țină seama de vasta și complexa problematică a muzicii religioase[88].

Din aceeași perioadă datează și alte partituri în stilul muzicii rusești, cum ar fi acest concert coral cu solist: *Doamne, Dumnezeul meu* de Davâdov din *Ms. IX - 4758*.

Doamne, Dumnezeul meu - Ms. 4758.

Manuscrisul rusesc (*IX – 3703*), provenind de la teologul Alexandru Luca – semnat pe prima filă – document datat în anul 1836 - oferă date despre legăturile muzicianului moldovean cu creația corală rusească a epocii, cuprinzând piese de Dimitrie Bortneanski (printre care și *Tatăl nostru* în stilul specific muzicii ruse), concertul *Vino din Liban, mireasă*. În monografia dedicată lui Gavriil Musicescu Breazul însuși preluase tabelul cu piesele incluse în document[89], după ce prezentase și o pagină din *Ms. 3704* dintr-un alt manuscris datat în 1819[90].



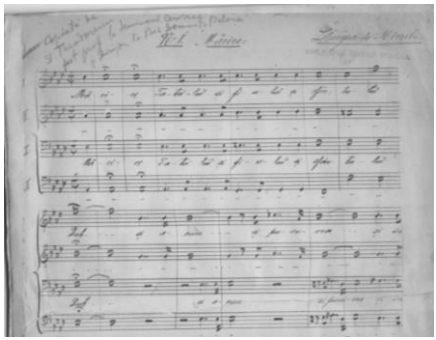
Cuprinsul *Manuscrisului IX – 3703*

D. Bortneanski - Psalmul 14 – *Doamne, cine va locui* – Fond *G. Breazul* – VIII - 3046

Cele câteva zeci de partituri care poartă numele lui Musicescu, la care se adaugă și documente, precum lista recompenselor oficiale obținute de muzician, *Marșul regal*

pentru cor mixt (*IX – 3646*), întâmpinarea la refuzul Sfântului Sinod de a aproba transcrierea muzicii bizantine în notație guidonică (*III – 424),* oferă șansele altei perspective din care trebuie tratată activitatea creatorului armoniei modale în muzica românească.

Printre paginile surpriză ale fondului *Breazul* poate fi considerat *Ms. 2054* cuprinzând cântările *Liturghiei* datorate lui **Carol Miculi,**



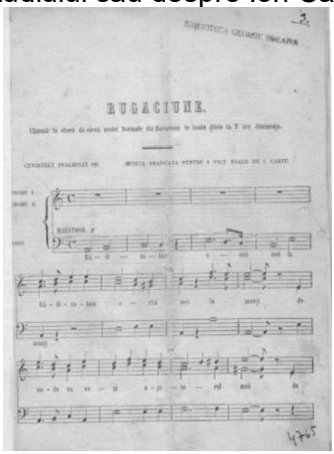
Antifonul I din *Liturghia* lui Carol Miculi – *Ms. 2054* din fondul *Breazul*

lucrare ce necesită cercetări aprofundate, pentru susținerea părerii despre originea românească și apartenența ortodoxă a muzicianului, descendent al unei familii de armeni românizați, prieten al Hurmuzăkenilor și sprijinitor al culturii românești, revendicat și de cultura poloneză.

Însemnarea copistului, D. Theodorescu, fost profesor la seminarul *Central,* lasă loc presupunerii că ***Liturghia lui Miculi*** **a fost cântată la București, la *Biserica Domnița Bălașa*.**

Dacă hălăduirile lui Miculi, prin pustietățile Șipotelor Sucevei, cu tânărul preot Iraclie Porumbescu, pe al cărui extradotat copil, Ciprian, îl inițiază în tainele muzicii - aventuri surprinse de Leca Morariu[w91], reprezintă admirația muzicianului stabilit la Lemberg pentru neasemuitele frumuseți ale Bucovinei, dacă cele 48 de **Airs nationaux roumains (ballades, chants des bergers, airs de danse etc.), recueillis et transcrits pur le piano par Charles Mikuli** sunt în cea mai mare parte bucovinene, furnizate în parte și de membrii familiei Hurmuzaki și dedicate acestora**,** publicate în străinătate, în 1855, reprezintă semnul admirației pentru spiritualitatea populară românească, *Liturghia* poate fi apreciată ca dovada adeziunii muzicianului, discipolul lui Chopin, la ortodoxia românească.

Partiturile aparținând lui **Ioan Cartu** confirmă faptul că acesta este muzicianul care se îndepărtează treptat de stilul muzicii rusești, pledând pentru adaptarea corală a melosului tradițional de sorginte bizantină, deschizând drumul creației lui Alexandru Podoleanu, Titus Cerne, Teodor Teodorescu, D. G. Kiriac, Paul Constantinescu, Ioan D. Chirescu, Nicolae Lungu și alții. Merită studiată creația lui Cartu deoarece el încearcă prima sinteză a melosului tradițional cu forma armonică, experimentată la Mănăstirea Neamț și continuată de discipolul său, Alexandru Podoleanu, descendent al școlii de psaltichie al școlii întemeiate de Paisie Velicicovschi și fost membru în „corul armonic" inițiat și condus de Cartu, activitate detaliată în lucrarea consacrată vetrei muzicale de la Mănăstirea Neamț[92]. George Breazul a adunat aproape toate partiturile corale ale lui Ioan Cartu, oferind material documentar pentru un necesar studiu a creației acestui prim profesor de *Cor* al Conservatorului din București. Am ales din acestea, două pagini reprezentative, care s-au impus de-a lungul timpului: *Ridicat-am ochii mei la ceruri - Ms. 4765* - și doina *Valea Albă - Ms. 4768.* Muzicologul se arăta interesat de orice contribuție la cristalizarea principalelor momente din evoluția muzicii românești, așa cum se poate deduce din scrisoarea adresată la 8 octombrie 1958 lui Gheorghe C. Ionescu, în care-i confirma cunoașterea studiului său despre Ion Cartu[93].



Ridicat-am ochii mei la munți
de Ioan Cartu – Ms. 4765

Valea Albă – prelucrare corală
de Ioan Cartu - *Ms. 4768:*

Dintre lucrările lui **Alexandru Podoleanu** (fondul cuprinde toate numerele revistei *România musicală,* în care găsim forma integrală a disputei dintre Alexandru Podoleanu și Eduard Wachmann, fiind creionate vizionar coordonatele viitoarei creații liturgice românești bazată pe melosul tradițional, bizantin, pregătind drumul lui D. G. Kiriac și Paul Constantinescu, dar și a altor lucrări corale ce confirmă deschiderea frontului muzicii corale liturgice spre cântarea tradițională bisericească (*XI: 3780 – 3788* etc.)

Creația unui alt muzician uitat de vreme, a cărui activitate creatoare am reconstituit-o, cel puțin în parte din documentele fondului George Breazul[94], **Basil Anastasescu,** servește la conturarea a cel puțin două coordonate de bază ale creației sale: prelucrarea corală de melodii populare: *25 Cântece populare armonizate,* tipărite la București (VIII - nr. *2694 și 2694a*), *Colind* (VIII - *nr. 2782*) și *Colecția de 6 cântece naționale*, printre ele aflându-se cunoscuta prelucrare *Unde-aud cucul cântând* (*IX - nr. 3820 d)* – pe de o parte - și convertirea melosului tradițional al muzicii de cult în forme corale – de cealaltă parte (*Axionul, „armonizarea melodiei orientale pe glasul VIII" – VIII – nr. 2756*).

Axion – *Manuscrisul nr. 2756*^{r} și ^{v} din fondul *Breazul* – armonizarea lui Basil Anastasescu

Un caz asemănător îl reprezintă **Theodor Georgescu,** psalt recunoscut în epocă atât pentru prestațiile sale la strană, pentru „facerile” sale cu destinație liturgică (*Liturgia pentru voci egale*), dar și pentru *Cântece românești compuse pentru voce și pian*, creații proprii și prelucrări de vechi melodii românești (*Mihai Bravul la Călugăreni, Hora ostașilor români, Hora de la Grivița,* pe textul lui Vasile Alecsandri – *VIII – 2139* etc.).

O cântare liturgică mai puțin obișnuită o reprezintă axionul *De tine se bucură,* practicat la *Liturghia Sf. Vasile*, Breazul reținând varianta lui **G. Stefănescu**, pentru cor bărbătesc.

De tine se bucură, de G. Ștefănescu – *Ms. 3040 Breazul*

NOTE BIBLIOGRAFICE

47 - Vasile, Vasile - *Colinda –simbol al identității și unității spirituale românești;* în: Breazul, George – *Colinde II*, Ediție alcătuită și îngrijită de Vasile Vasile și Marian Lupașcu, în curs de publicare;

48 - Breazul, George - Breazul, George – *Pagini din istoria muzicii românești,* vol. I, Ediţie îngrijită şi prefaţată de Vasile Tomescu, Bucureşti, Editura muzicală, 1966; Cuprinde: o prezentarea generală a muzicii românești, valorificarea artistică a folclorului, date despre lăutari și documente muzicale ale Unirii, despre legăturile lui Alecsandri cu muzica, despre Pann, Porumbescu, Musicescu, Mureşianu, Mandicevschi, Kiriac Vidu, Castaldi, Nonna Otescu, Nottara, Brediceanu, Chirescu, Drăgoi, Jora, Enescu;

49 - Breazul, George - *Pagini din istoria muzicii românești*, vol. II, Ediție îngrijită și prefațată de Gheorghe Firca, București, 1970; Cuprinde: date despre muzica tracilor, muzica bisericească română (cu un portret al principalului reprezentant al acesteia în epocă - Ion Popescu – Pasărea), despre un muzicant român peste hotare în secolul XIV, despre învăţământul muzical în Principatele Româneşti până la sfârşitul secolului XVIII*;* (studiu publicat anterior, sub îngrijirea lui Mihail Jora, Bucureşti, Imprimeria Tiparului Universitar, 1943*), despre învăţământul muzical în Ţara Românească (*publicat cu titlul: *Învăţământul muzical în Ţara Românească. La împlinirea a 90 de ani de la*

înființarea Conservatorului de Muzică şi Declamaţiune din Bucureşti - în: *Muzica,* Supliment nr. 6 – 7 – 8, Bucureşti 1955), contribuţii la
cunoașterea trecutului muzicii noastre și însemnări referitoare la creația muzicală românească;
50 - Breazul, George - *Pagini din istoria muzicii românești,* vol. III, Ediție îngrijită și prefațată de Gheorghe Firca, București, 1974; Cuprinde cronici muzicale, grupate pe următoarele teme: viaţa şi cultura muzicală, societăţi corale, Filarmonica, Opera, muzica de cameră, interpreţi, compozitori;
51 - Breazul, George - *Pagini din istoria muzicii românești,* vol. IV, Ediţie îngrijită şi prefaţată de Gheorghe Firca, Bucureşti, Editura muzicală, 1977; Cuprinde articole și cronici semnate de Breazul, din perioada 1924 – 1944, însemnări muzicologice și studii despre muzica universală;
52 - Breazul, George - *Pagini din istoria muzicii românești - Pages de l'histoire de la musique roumaine*, vol. V, Ediţie bilingvă, îngrijită şi prefaţată de Gheorghe Ciobanu, Bucureşti, Editura muzicală, 1981; Cuprinde studiile ample de etnomuzicologie: *Idei curente în cercetarea cântecului popular, moduri pentatonice şi prepentatonice, muzica oltenească* precum și articole recenzii, referate cu tematică etnomuzicologică;
53 - Breazul, George - *Pagini din istoria muzicii românești,* vol. VI, Ediţie îngrijită şi prefaţată de Vasile Vasile, Bucureşti, Editura muzicală, 2003; Cuprinde materiale grupate astfel: activitatea educativă şi nevoile vieţii muzicale româneşti; educaţia muzicală şi muzica populară; probleme ale educaţiei muzicale în şcoala secundară; propuneri şi elemente curriculare privind educaţia muzicală; rolul instituţiilor muzicale în activitatea educaţională, formarea formatorilor muzicali; figuri de educatori în domeniul muzicii; viaţa artistică şcolară; implicaţiile educative ale muzicii bisericeşti; probleme ale educaţiei muzicale în Basarabia şi Bucovina; afirmarea europeană a educaţiei muzicale româneşti;
54 - Breazul, George – *Scrisori şi documente,* vol. I, II, III; Ediţie îngrijită şi adnotată de Titus Moisescu, Bucureşti, Editura muzicală, 1984, 1990, 1997;
55 - Breazul, George – *D. G. Kiriac,* Ediţie îngrijită de Titus Moisescu, Bucureşti, Editura Muzicală, 1973;
56 – Ciobanu, Gh(eorghe) – *O moştenire preţioasă: Biblioteca George Breazul*; în: Cronica*,* Iaşi, An V, nr. 2 (205), 10 ianuarie 1970, p. 5; Republicat în*:* Ciobanu, Gheorghe – *Studii de etnomuzicologie şi bizantinologie*, vol. III, Bucureşti, Editura muzicală, 1992, pp 177 - 179;
57 - *Doc. 432 – Istoria muzicii românești*, Lecția a V – a, pp. 10 - 11;
58 - Tomescu, Vasile – *George Breazul și muzicologia noastră;* în: *Muzica*, Bucureşti, An XV, nr. 10, octombrie 1965, pp. 10 – 23 și nr. 11, noiembrie 1965, pp. 7 - 16;
59 - Tomescu, Vasile – *Un valoros instrument de studiu al muzicii noastre: fondul de fişe realizat de prof. George Breazul;* în: *Muzica*, Bucureşti, An XXI, nr. 4 (221), aprilie 1971, p. 48;
60 – *Idem, ibidem;*
61 – *Idem,* p. 48 – sublinierile îmi aparțin;
62 – Firca, Clemansa Liliana – *Catalogul tematic al creației lui George Enescu,* I (1886 – 1900), București, Editura muzicală, 1985;
63 – Popescu, Mihai – *Repertoriul general al creației muzicale românești,* vol. I, II, supliment, București, Editura muzicală, 1979, 1981, 1987;
64 - Secară, Constantin – *Muzica bizantină doxologie şi înălţare spirituală,* Bucureşti, Editura muzicală, 2006, p. 33 – 117.
65 - Vasile, Vasile - *Activitatea lui George Breazul reflectată…– st. cit.;*
66 - Vasile, Vasile - *Societatea Compozitorilor Români, moment crucial în istoria muzicii româneşti şi consecinţele asupra culturii naţionale;* în: *Muzica,* Serie nouă, Anul XXI, nr. 4 (84), octombrie – decembrie 2010, pp. 41 – 89;

67 - Vasile, Vasile - *George Breazul la semicentenarul …– st. cit.;*
68 - Vasile, Vasile - *Activitatea de academician a lui George Enescu (I);* în: *Muzica,* Serie nouă, An XXIX, nr. 4/2018, pp. 41 – 83;
69 - Vasile, Vasile – *Pagini nescrise din istoria pedagogiei şi a culturii româneşti,* Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1995;
70 - Vasile, Vasile - *Vârstele imnului "Deşteaptă-te, române",* în: *Studii şi cercetări de istoria artei*, *Seria Teatru, Muzică, Cinematografie,* Bucureşti, Editura Academiei Române, tom 43, 1995 p. 25 – 52;
71 - Breazul, George - *Cronica muzicala Sub zodia lui „Deșteaptă-te, române";* în: „*Gândirea",* București, An XXII, nr. 7, august - septembrie 1943, pp. 416 – 421; studiu apărut postum, în formă trunchiată, în: Breazul, George - *Pagini din istoria muzicii românești,* vol. II, Ediție îngrijită și prefațată de Gheorghe Firca, București, Editura muzicală, 1970, pp. 249 – 251;
72 - Brâncuși, Petre - *Semnificaţii actuale ale operei lui George Breazul,* 1974, teză de doctorat, publicată cu titlul *George Breazul și istoria nescrisă a muzicii românești,* București, Editura muzicală, 1976, pp. 452 - 465;
73 - Vasile, Vasile – *Concepţia lui George Breazul şi afirmarea educaţiei muzicale româneşti* – studiu introductiv la volumul VI – *Pagini din istoria muzicii româneşti* de George Breazul, ediţie îngrijită de Vasile Vasile, Editura muzicală, 2003, pp. III - LXXXI;
74 – Breazul, G(eorge) – *Patrium Carmen Contribuţii la studiul muzicii româneşti,* Craiova, Editura Scrisul Românesc, (1941);
75 - Breazul, George – *La bicentenarul naşterii lui Mozart, 1756 - 1956,* Bucureşti, Uniunea Compozitorilor, 1957;
76 - Breazul, G(eorge) – *Colinde,* culegere întocmită de..., cu desene de Demian, Colecţia *Cartea Satului*, scoasă de Fundaţia Culturală Regală „Principele Carol", Editura Scrisul Românesc, 1938, nr. 66; Republicată de Editura Fundaţiei Culturale Române, 1993, cu o postfaţă de Titus Moisescu;
77 Citez câteva, cele mai importante: Breazul, G(eorge) - *Colindele*; în: *Acţiunea,* Bucureşti, An. I, nr. 93, 24 decembrie 1940, p. 1 – 2; o variantă a textului a fost publicată în revista *România,* Bucureşti, Anul IV, nr. 12, decembrie 1939, p. 26 – 28; Breazul, G(eorge) - *Colindele*; în: *Acţiunea,* Bucureşti, An. IV, nr. 705, 10 ianuarie 1943, pp. 1 şi 3;
78 - Breazul, G(eorge) – *Colindele..., Întâmpinare critică,* Craiova, Scrisul Românesc, (1940).
79 - Breazul, George – *Scrisori şi documente,* vol. I…, p. 293;
80 - Breazul, G. – *Patrium Carmen…,* p. 56;
81 - Secară, Constantin – *Muzica bizantină doxologie şi înălţare spirituală,* Bucureşti, Editura muzicală, 2006, p. 47.
82 - Vasile, Vasile - *Iosif Naniescu – reprezentant de seamă al muzicii psaltice*, în: *Muzica,* Bucureşti, s. nouă, An IV, nr. 4 (16), octombrie – decembrie 1993, pp. 127 – 137 şi An V, nr. 1 (17), ianuarie – martie 1994, pp. 99 – 111;
83 - Vasile, Vasile – *De la polihronionul închinat lui Petru Rareș la imnul național „Deșteaptă-te, române" - Imnul național „Deșteaptă-te, române" – simbol al identității și unității spirituale românești* – lucrare achiziționată de Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor, 2020;
84 - Vasile, Vasile - *Evoluția psalmului ca gen muzical* în: Muzica Nr. 2(98) aprilie - iunie 2014, pp. 28 – 85; II; în: *Muzica* Nr. 3 (99) iulie - septembrie 2014, pp. 86 – 119; III: în: *Muzica* Nr. 1-2 ianuarie - martie 2015, pp. 108 – 161;
85 – *Orientalischer Melodienschatz:* band I – *Gesängeder Jemenischen Juden,* Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1914, Fond *George Breazul* - IV - cota 5435;
86 - Vasile, Vasile – *Concepţia Sf. Niceta de Remesiana privind rolul muzicii în viaţa religioasă*; în: *Byzantion*, vol. II, Iaşi, Acad. de Arte „George Enescu", 1996, pp. 37 – 43

87 - Vasile, Vasile – *Istoria muzicii bizantine şi evoluţia ei în spiritualitatea românească***,** Bucureşti, Editura Interprint, vol. I şi II, 1997;
88 – Breazul, George – *Gavriil Musicescu,* schiţă monografică, Bucureşti, Editura muzicală, 1962;
89 - *Idem*, planșa nr. 4
90 – *Idem,* planșa nr. 3;
91 - Morariu, Leca – *Iraclie și Ciprian Porumbescu,* volumul I, Ediție îngrijită, prefațată, adnotată, glosar și catalog al creației lui Ciprian Porumbescu de Vasile Vasile, Suceava, Editura Lidana, 2014;
92 - Vasile, Vasile - *Mănăstirea Neamț - străveche vatră de cultură muzicală,* Iași, Editura Doxologia, 2015;
93 - Breazul, George – *Scrisori şi documente,* vol. II…, p. 250;
94 – Vasile Vasile – *Basil Anastasescu;* în: *Muzicieni nemțeni,* volum în curs de apariție la Editura *Nona* din Piatra Neamț, sub egida Centrului pentru Cultură și Arte *Carmen Saeculare*

SUMMARY

Vasile Vasile

The *George Breazul* fund at the Union of Romanian Composers and Musicologists Library

The monography I wrote for the great ethnomusicologist, musicologist, professor and musical critic George Breazul have bound me to investigate a rich documentary fund named after him at the Union of Romanian Composers and Musicologists Library. It is all that Breazul collected over his entire life and that, in part, served him for the studies he finalized, some of the being published after his death. This enormous fund contains books, scores, magazines, enciclopedias, letters, programs, chronicles – most of them being in a manuscript form, undiscovered – has a complicated history în Lămâiței Street in Filaret area, threatened by the bombing of the World War II, the failed attempt to move everything to Craiova and, at last, the donation made for the Composers' and Musicologists' Union library by Breazul's wife, a true Penelope.
This article wishes to be a guide through a wide ocean – *George Breazul* Library – maybe the most important private libraries in our country, a real treasure of the Romanian musicology waiting to be developed.

Traducerea rezumatelor: Andra Apostu